تشرِيح المَسْرحيَّة

تأليف

مارجوري بولتن

ترجمة

دريني خشَبة

الكتاب: تشرِيح المَسْرحيَّة

الكاتب: مارجوري بولتن

ترجمة: دريني خشَبة

الطبعة: ٢٠٢٠

الناشر: وكالة الصحافة العربية (ناشرون)



٥ ش عبد المنعم سالم – الوحدة العربية – مدكور- الهرم – الجيزة

جمهورية مصر العربية

هاتف : ٣٥٨٢٥٢٩٣ _ ٣٥٨٦٧٥٧٦ _ ٣٥٨٦٧٥٧٥

فاكس : ٣٥٨٧٨٣٧٣

E-mail: news@apatop.comhttp://www.apatop.com

دار الكتب المصرية

فهرسة أثناء النشر

بولتن ، مارجوري

تشرِيح المَسْرحيَّة / مارجوري بولتن، ترجمة: دريني خشَبة

– الجيزة – وكالة الصحافة العربية.

٣٤٢ ص، ١٨*٢١ سم.

الترقيم الدولى: ٨ – ٧٢ – ٦٧٧٤– ٩٧٧– ٩٧٨

أ – العنوان   رقم الإيداع : ٤٨٧٤ / ٢٠٢٠

تشرِيح المَسْرحيَّة





مقدمة الترجمة

هذا هو الكتاب الذي تقول مؤلفته إنها كانت تود أن لو كان موجودًا وهي في الرابعة عشرة لتقرأه، ولتجعله مدخلها إلى المسرح والمسرحية فنًا وهواية وقراءة ومشاهدة، وذلك لأنها كانت تتعشق المسرح والمسرحية منذ نعومة أظفارها. وقد نالت ما تمنت، بل هي تتولى اليوم تدريس فنون المسرح كلها في جامعتا إنجلترا وكلياتها التي تعني جميعًا بالمسرح وتعرف له قيمته في صميم حياة الناس وتربية أذواقهم والتسامي بمداركهم وإرهاف مشاعرهم وتعليم الصغار والكبار على السواء كيف يفكرون، وكيف يحلون المشكلات ويتغلبون على المصاعب، وكيف يشقون طريقهم إلى السوبر مان.. أو الإنسان الأعلى.

وفي إنجلترا ندرس مادة المسرح والمسرحية في مختلف مراحل التعليم.. وإن يكن الاهتمام بدراستهما على مستوى عملي فيما يوازي هناك مدارسنا الإعدادية والثانوية ومعاهدنا العليا وجامعاتنا... وقد اهتمت أمريكا بدراسة المسرح والمسرحية علمًا وعملاً حتى لم تبق جامعة هناك بلا مسرح. أما في بلادنا ففلم تزل هذه الدراسة في مهدها، وإن أخذت بعض الأقلام الرشيدة تدعو في صدق وإلحاح إلى وجوب العناية بها وإدراجها مادة أساسية في مدارسنا ومعاهدنا وجامعاتنا... وكيف لا... ولا يكاد يوجد بيت في العالم العربي لا تدخله كل يوم مسرحية أو مسرحيتان أو ثلاث، أو فلم سينمائي أو فلمان أو ثلاثة، عن طريق الإذاعة والتلفزيون، غير ما تشهده الجماهير الحاشدة في دور التمثيل والسينما من المسرحيات والأفلام. والجدل حول فوائد المسرح وخطر السينما والإذاعة والتلفزيون وعمق أثرها جميعًا في حياتنا جدل عقيم ولم يعد له مجال في عصر الإعلام الرفيع الذي نعيش فيه.

إن السينما لا تزال إلى الآن الصناعة الثانية في مصر.. والسينما ابنة المسرح الشرعية بلا شك، وهي تقوم على المسرحية ابتداء، فكيف لا ندرس المسرح والمسرحية في جميع مراحل التعلم عندنا لنخدم هذه الصناعة الثانية ونرتقي بها ونخلق المؤلف الذي

يجيد كتابة المسرحية الجيدة والذي لا بد منه لينقذنا من هذا الهم الثقيل الذي يغزونا كل يوم بالمسرحيات والأفلام السقيمة المسمومة التي تدخل بيوتنا كل يوم وتدخل بالتالي في نفوسنا فتتلفها وفي قلوبنا فتضعفها وفي أخلاق الصغار وكثير من الشباب فتقضي عليها بما تثير فيهم من الغرائز النائمة، والشهوات الجاثمة؟

وبعد... فهذا كتاب دراسي في المسرحية، قصدت به المؤلفة منفعة الطالب الذي يدرس هذه المادة في مدارس إنجلترا وكلياتها وجامعاتها.. وهذا الطالب هناك يمثل عندنا جمهور المثقفين الذين يشغفون بهذه الدراسة ولا يجدون لها كتابًا منهجيًا يرشدهم... إنه ينفع عندنا الطالب والقارئ والناقد... بقدر ما ينفع المترددين على دور التمثيل والسينما وغيرها من مجالات هذا الفن الرفيع الذي يربط جميع الفنون ويجمعها في عقد واحد. إنه كتاب يعلم الإنسان كيف يقرأ المسرحية وكيف يفهمها ويتذوقها ويقدرها ويحلل عناصرها... بل هو يعلمه كيف يكتب المسرحية، والمسرحية الجيدة، إذا كان منطويًا على ملكة التأليف ولا يجد من يشق له الطريق بالثقافة المسرحية التي لا بد منها للكتاب. وما على القارئ إلا أن يتصفح الفهرس الأول في آخر الكتاب ليلمس الجهد الكبير الضخم الذي بذلته المؤلفة في عرض موضوعاتها عرضًا هينًا لينًا مستوعبًا، وكيف ابتكرت نواحي جديدة في دراسة المسرحية لم يطرقها غيرها من قبل.

هذا وقد ألحقنا بالكتاب فهرسين آخرين أحدهما لخلاصات عقد أكثر من ستين ومائة مسرحية من المسرحيات التي يجهلها القراء عندنا وإن كانوا في أوربا وأمريكا يعرفون معظمها: ولهذا كانت المؤلفة تشير إليها ولا تلخصها. أما الفهرس الثاني فلأسماء المؤلفين الذين وردت أسماؤهم في الكتاب وترجمة قصيرة لكل منهم... والله الموفق.

دريني خشبة

الروضة ١٩٦٢

مقدمة المؤلفة

ليس الغرض من هذا الكتاب الصغير أن يكون كتابًا أصيلاً من كتب النقد الأدبي؛ وهو لا يزيد عن كونه كتابًا من كتب تثقيف الجمهور بالثقافة المسرحية؛ بيد أنني آمل بالرغم من ذلك أن يفي بالغرض الذي وضع من أجله، الغرض الذي يهدف إلى مساعدة الشخص الذي لا سبيل له إلى مسرح المحترفين، أو الشخص الذي لا تتوفر له فرصة مشاهدة لهذا المسرح إلا نادرًا، فيهيئ له فكرة واضحة عن وظيفة المسرحية، وعن طبيعتها، كما يتيح له قدرًا أكبر من المتعة بما يقرأ أو يشاهد في هذا المسرح من تمثيليات. إنني أقصد به بخاصة ذوي السن المتقدمة من طلاب المعاهد وطلبة الجامعات ومن إلى هؤلاء وهؤلاء ممن يضطرون بحكم الامتحانات ألا يشهدوا التمثيليات للاستمتاع بها، بل يقومون بدراسة نصوصها دراسة تفصيلية. وهذا هو السبب الذي من أجله عنيت تلك العناية الكبيرة بشكسبير، فضلاً عن أن عبقرية شكسبير نفسه هي من أسباب عنايتي به. وفي الحق، لقد حاولت أن أكتب عن المسرحية كتابًا يكون صورة للكتاب الذي كنت أتمنى لو أنني قرأته عندما كنت في حوالي الرابعة عشرة من عمري.

وعدد قليل من الناس نسبيًا في إنجلترا اليوم يستطيع مشاهدة الكثير مما يعرض فوق خشبة المسرح من تمثيليات، إن صح أن نسمي ما يشاهدونه من ذلك عددًا كبيرًا على الإطلاق. على أن مكتباتنا تقوم في هذا الصدد بخدمة من أجل الخدمات حتى لا يكاد أي شخص متعلم أن يعجز عن قراءة أي عدد من التمثيليات التي يود — في حدود ما يسيغه العقل — أن يقرأها ويلم بما فيها. أرجو أن يجعل قراءتها تجربة أكثر إمتاعًا — كما يمكن أن يجعل دراسة التمثيليات المقررة للامتحانات دراسة أكثر أهمية وأغزر فهمًا نوعًا ما.

مارجوري بولتن

مايو ١٩٥٩



الجزءُ الأوّل

تقاليد جرى عليها العرف

الفصل الأول

الأدب الذي يمشي

سنج[1]: إنك لن تستطيع أن تدخل جدارًا إلى هنا يا بطم[2]... فما قولك؟

بطم: إن شخصًا أو آخر يجب أن يقوم بدور الجدار[3]، ويجب أن يكون معه شيء من الملاط، أو شيء من الصلصال، أو شيء من المونة لكي يدل على أنه الجدار؛ ويجب أن يعقد أصابعه هكذا؛ ومن خلال ذلك الشق يستطيع بيرام [4] وتسبه [5] أن يتهامسا.

(حلم منتصف ليلة صيف – الفصل الثالث – المشهد الأول).

إن ثمة بونًا شاسعًا بين التمثيلية وبين أي نوع أدب آخر من أنواع الأدب؛ إذ التمثيلية ليست في الواقع قطعة من الأدب الذي يقصد به وجه القراءة. والتمثيلية الحقيقية بناء له أبعاده الثلاثة؛ إنها ذلك الأدب الذي يمشي ويتكلم أمام أنظارنا. وليس المقصود منها أن ترى العيون علامات وترقيمات فوق الورق لكي يحولها الخيال إلى مشاهد وأصوات وأفعال. والذي يرمي إليه مؤلف المسرحية هو ترجمة نصها إلى المشاهد والأصوات والأفعال التي تجري حرفيًا وجسمانيًا فوق خشبة المسرح. وعلى الرغم من أن التمثيليات تقرأ في الواقع وفي كثير من الأحيان قراءة صامتة إلا أن واجبنا – إذا أردنا أن ندرس المسرحية دراسة تنطوي على أي قدر من الفهم أو الإدراك – أن نجعل هذا نصب أعيننا دائمًا.

---

(١) Snug

(٢) Bottom.

(٣) الجدار هنا هو إحدى الشخصيات في المسرحية (٤ – ٥) بيراموس وتسبه Thisby انظر كتابنا أساطير الحب عند الإغريق).

وقد كان المتفرجون في أيام المسرح الشكسبيري يحتاجون إلى شيء من التخيل البصري إذا كانوا يشاهدون تمثيلية من تمثيليات شكسبير: وفي افتتاحية الفصل الخامس[1] من مسرحية هنري الخامس ما يلي:

ومن ثمة يجب أن نطير بمشهدنا إلى ساحة المعركة؛

حيث – وا أسفاه – نلطخ بالخزي اسم آجنكور تلطيخًا،

فنعرض أربعة من المتبارزين أو خمسة يحملون

أنبى السيوف وأشدها انثلامًا،

وقد وقفوا وقفة قبيحة في مشاغبة تثير الضحك

. . . . ولكن. . هلم فلنجلس. . ولنر؛

ولنع حقائق الأمور في ضوء هذه المناظر التي تحاول أن تحاكيها.

لقد كان شكسبير يستخدم اللغة الجميلة للإيحاء بشروق الشمس أو غشيان الليل أو إيذان الظهيرة، بينما نستطيع نحن اليوم أن نستخدم المؤثرات الضوئية لتصوير ذلك كله؛ واستمع إلى ما يقوله شكسبير في المشهد الثاني من الفصل الثالث في مأساة ماكبث وهو يصف قدوم الليل:

. . . إن النور ليخبو، وإن الغراب

ليطلق جناحيه أيبًا إلى غابة الأغربة السمحاء

بينما مباهج النهار تأخذ في الارتخاء ويغشاها النعاس،

في حين تنطلق أساود الليل إلى فرائسها تستفزها

---

(1) الصحيح أنها من مطلع الفصل الرابع (د).

وتطير الكرى عن معاقد أجفانها.

والكتاب المسرحي في أيامنا هذه يعطينا عادة تعليمات عن دقائق مشاهده؛ ونوع التخيل البصري الذي كان يقتضيه المسرح القديم هو شيء لا بد منه ولا غناء عنه في أيامنا تلك للمسرحية الإذاعية أكثر من غيرها، تلك المسرحية التي يقوم فيها الكلام مرة أخرى بجميع مقتضيات العمل، وقد يستعان فيها بشيء قليل من المؤثرات الصوتية.

على أنه ما من تمثيلية قط يمكن أن تتطلب من تخيلنا البصري ما تتطلبه القصة أو القصيدة الوصفية أو المنظومة القصصية أو الأقصوصة. فالأفعال والأحاديث تجري أمام أعيننا بالذات؛ وفي حالة اشتمال التمثيلية على أفعال بالغة العنف أو مثيرة للألم مجلبة للغم بالدرجة التي يمكن إبرازها على المنصة فيكن أن تتولى وصف هذه الأفعال الشخصيات الواقفة على خشبة المسرح، وفي وسعها توضيح جميع ما يناسب المقام من أمارات الفزع والانفعالات النفسية. وهذا نفسه أشد وقعًا من حيث تأثيره الانفعالي من معاناة القراءة – مجرد قراءة – لوصف من الأوصاف يجري بلسان الغائب.

ومشاهدة إحدى التمثيليات هي عند معظم الناس تجربة أكثر إثارة وأشد علوقًا بالذاكرة من قراءة إحدى القصص الطويلة.

والسبب في قوة انفعالنا وتركزه هو في الواقع رؤيتنا للأحداث الممثلة واستماعنا لها. إلا أن الطابع الخاص للمسرحية يصمها هو أيضًا بألوان ضخمة من المعايب وأوجه النقص: فالمسرحية بطريقة ما هي هذه الصورة من صور الفن الأدبي التي تتقيد أشد ما تتقيد به غيرها من الصور الأدبية الأخرى من تقاليد واصطلاحات جرى عليها العرف. وهذه التقاليد على نوعين:

١- تلك التي تؤدي إلى قوة المسرحية وتركيزها، وبالأحرى إلى شدة وقعها وتأثيرها في النفوس.

٢- وتلك التي تحمي الجمهور من التجربة العنيفة المبالغ فيها، أو التجربة التي يفرضها على الجمهور مجرد الاحتمالات المادية. والنوع الأول من تلك التقاليد هو إلى حد بعيد النوع الأكثر أهمية من وجهة نظر النقد الأدبي، بيد أن الطالب الذي يدرس المسرحية بحاجة إلا الإلمام بكلا النوعين إذا أراد أن يقدر فن الصياغة المسرحي ويتذوقه تذوقًا كاملاً.

وبينما نجد أن كل شيء يستطاع تمثيله فوق المسرح يمكن أن ينقل إلى جمهور من المتفرجين نقلاً قويًا أعظم بكثير من أية وسيلة أدبية أخرى، نجد أنه ليس كل شيء من الأشياء التي تعد مادة صالحة للكتابة الأدبية يمكن أن يكون شيئًا مستطاعًا بالقياس إلى المسرحية، وذلك لأن من غير الممكن عرض كل شيء على خشبة المسرح. والإمكانيات المادية تلعب دورها في هذا الصدد. وأول وأهم ألوان النقص المادية هذه هو أن المسرحية يجب أن تعالج الشئون الإنسانية وحدها لأن مما لا مفر منه أن تقوم بأدائها كائنات بشرية. وقد لا يبدو هذا قيدًا رئيسيًا؛ إلا أننا حينما نفكر في الدور الذي تلعبه المناظر الطبيعية في روايات تومس هاردي[1]، والذي تقوم به الشخصيات غير البشرية في قصص هـ. ج. ولز[2] العملية الخيالية والشخصيات الحيوانية في قصة "فلش Flush" للكتابة فرجينيا ولف[3]، أو في

([1]) Thomas Hardy (١٨٤٠ - ١٩٢٨) كاتب قصصي وشاعر إنجليزي معروف بأفكاره المتشائمة وقوة أسلوبه وصراحته ودراسته الواقعية للحياة (د).

([2]) Herbert Goerge Wells (١٨٦٦ - ١٩٤٦) كاتب وصحفي إنجليزي معروف بأسلوبه الخيالي وطوبوياته المشهورة التي كان يقيمها على أسس وأفكار علمية تحقق معظمها وقد ترجم من قصصه إلى العربية "آلة الزمان وطعام الآلهة وأول إنسان في القمر" وغيرها (د).

([3]) Virginia Woolf (١٨٨٢ - ١٩٤١) كاتبة وقصاصة إنجليزية ظهرت أحسن قصصها بين عامي ١٩٢٢ - ١٩٣٧، ومن أشهرها: "غرفة يعقوب، وإلى الفنار والأمواج" ولها مذكرات رائعة ومجموعة من المقالات العميقة (د).

قصة "القطة La Chatte" للكاتبة كولت Colette [١] أو قصة "طارقًا كلب البحر" للكاتب هنري وليمسن H. Williamson [٢]... أو الدور الذي يلعبه البحر في روايات الكاتب كونراد[٣]، لتبين لنا أنه نقص حقيقي لا شك فيه في المادة المسرحية. إن من الممكن – في التمثيلية – إبراز أي منظر طبيعي بوساطة ستار مصور: ومناظر المنصة الطبيعية هي في كثير من الأحيان مناظر بالغة الجمال والروعة بحيث تسهم بنصيب كبير في التأثير الانفعالي الذي تحدثه التمثيلية، غير أنه من غير الممكن خلق حياة المنظر الطبيعي وشخصيته بهذه الوسيلة. والبحر هو من الأشياء التي يمكن تشخصيها، والأمواج المتحركة نفسها يمكن عرضها بوساطة حيل آلية، وقد أمكن أحيانًا استخدام المياه الحقيقية في المسرح؛ إلا أن تحويل قصة "الإعصار Typhoon" للكتاب كونراد إلى مسرحية هو فوق ما تتسع له موارد أعظم المسارح الحديثة أجهزة وعتادًا. والحيوانات المضحكة الهزلية، يمكن أن تظهر في التمثيليات الإيمائية (البانتوميم Pantomimes)، كما يمكن أن تظهر الحيوانات الجدية في أمثال تلك التمثيليات المجازية الرمزية التي من قبيل مسرحية ميترلنك[٤]: "العصفور الأزرق" أو مسرحية تشابك Capeck [٥] "الحشرات"[٦]. أما ظهور قطة حقيقية أو كلب حقيقي بين كائنات بشرية فلا يمكن أن يعهد إليهما

---

(١) Colette الاسم المستعار للكاتبة القصاصة الفرنسية سيدوني جابرييل كلودين (١٨٧٣ – ١٩٥٤) وقد برعت في كتابة القصة والأقصوصة وقصة الأطفال – ولها بضع مسرحيات لا بأس بها (د).

(٢) Henry Williamson (١٨٩٧ – ٠) كاتب وقصاص إنجليزي فاوت قصصه بجوائز كثيرة ومنها قصة Tarka – the – Otter (طارقا القارض) وقصة الصقر الذهبي وقصة The Haggard of Love (د).

(٣) Joseph Conrad (١٨٥٧ – ١٩٢٤) القصاص البولندي الأشهر والذي تثق الإنجليزية وراح يكتب بها ويشتهر بقصصه البحرية الرائعة وأوصافه الفاتنة لبحار الشرق (د).

(٤) موريس ميترلينك M – MAETERLINCK (١٨٦٢ – ١٩٤٩) الكتاب المسرحي الرمزي المشهور صاحب (العصفور الأزرق) و(بلياس ومليسنده) و(الأميرة بالين) و(العميات) وغيرها؛ ومن أشهر مؤلفاته (مريم المجدلية) و(الموت) إلخ.. وله بحوث عن شكسبير وغيره من الكتاب كما أن له موضوعات فلسفية سادرة تبعث الانقباض في النفس (د).

(٥) كارل تشابك Karel Capek (١٨٩٠ – ١٩٣٨) الكتاب المسرحي التشيكوسلوفاكي الكبير ومن أشهر كتاب المذهب التعبيري؛ وقد كتبنا عنه فصلاً طويلاً مقدمة لمسرحيته "الأم" من مجموعة أشهر المسرحيات العالمية لوزارة الثقافة يمكن الرجوع إليها لدراسة فنه وحياته (د).

(٦) "تمثيلية الحشرات" وتسمى أيضًا "العالم الذي نعيش فيه" ملهاة للكاتب التشيكي كارل تشابك ظهرت سنة ١٩٢١ وهي مسرحية خيالية fantasy صور فيها تشابك الناس في صور الحشرات والوسائل المحزنة التي يستعينون بها على معاشهم (د).

بدور ذي أهمية. وقد استعملت الحيوانات الحية فوق خشبة المسرح. بل لقد أخرجت تمثيلية اسمها "كلب مونتارجس [1]" The Dog of Montagris سنة ١٨١٤ كانت الشخصية الرئيسية فيها كلبًا؛ كذلك ظهرت الخيول والحمائم والعصافير الدورية فوق منصة المسارح، إلا أن هذه النزوات من نزوات الإخراج لم تكن عادة إلا نزوات منظرية أكثر منها عملاً مسرحيًا حقيقيًا، وبالأحرى عملاً له صلة بلباب المسرحية. ونجد أن الآلة المتحركة في الرواية اللطيفة التي كتبها ألكس كمفورت A. Comfort واسمها: بيت القوة The Power House، وفي أقصوصة: "سيد ديناموس The Lord of Dynamos للكاتب هـ. ج. ولز هي من الأهمية البالغة بحيث تكون لها شخصيتها. إلا أن هذا يكاد يكون مستحيلاً هو أيضًا في نطاق المسرحية، وإن أمكن تطبيقه في نطاق المسرحية الإذاعية التجريبية.

أضف إلى هذا أنه ليس ثمة إلا القليل الأقل مما يمكن عرضه على خشبة المسرح مما لا يستطاع تصويره بوساطة أشخاص راشدين ذوي تكوين جسماني عادي. وليس ثمة ما هو أشد بعدًا من الناحية الجسمانية العادية من "حدبة أو قتب" رتشرد الثالث أو عمى سدني وعرجه وهو إحدى شخصيات مسرحية "من أجل خدماتهم[2] For Services Rendered للكاتب سومرست موم[3] مما يتيسر تمثيله فوق خشبة المسرح. وليس للمردة والأقزام الذين نلقاهم في القصص الخيالية مكان فوق المنصة المسرحية الأصولية المشروعة أو الـ legitimate stage وليس لهذا سبب إلا أن المردة والأقزام الحقيقيين لا يتدربون على التمثيل

([1]) The Dog of Montagris وتسمى أيضًا "غابة بندي Forest of Bondy هي تلك التي أصرت الممثلة كارولين – عشيقة دوق فيمار – على تمثيل المسرحية لتفاهتها.. فلما أصر الدوق على تلبية رجاء عشيقته استقال جيته من إدارة المسرح (د).

([2]) من أجل خدماتهم For Services Rendered مسرحية في شكل مأساة للكاتب سومرست موم – ويسخر فيها الكاتب بما يئول إليه حال الجنود الذين اشتركوا في الحرب وقد ترجمت إلى العربية في مجموعة أشهر المسرحيات العالمية بوزارة الثقافة (د).

([3]) وليم سومرست موم W. S. Maugham (١٨٧٤ – ٠) القصاص والكاتب المسرحي الأشهر – انظر ترجمته والحديث عن أعماله في قدمتنا لمسرحية (الدائرة Circle) من مجموعة أشهر المسرحيات العالمية (د).

بوصفهم ممثلين، وذلك لأن الفرص التي تتاح لهم للقيام بتلك الأدوار لا يمكن إلا تكون فرصًا محدودة جدًا، لا يمكن إظهارها على المنصة لما هي خليقة به من أن تصدم مشاعر المتفرجين وإيذائها إيذاءً شديدًا، وإن أمكن التظاهر بها وتصنعها تصنعًا جيدًا بوساطة الدمام – أعني المكياج.

وثمة روايات لطيفة كثيرة عن موضوع الطفولة، إلا أن الممثلين الأطفال الموهوبين لا يوجدون إلا نادرًا، ثم إن استخدام الأطفال فوق خشبة المسرح هو من الأمور التي تخضع خضوعًا له أسبابه السليمة الصحيحة للرقابة العنيفة المتشددة؛ وأساليب التمثيل الجيد تستغرق زمنًا طويلاً لتعلمها بحيث يكاد يستحيل أن نعهد بدور كدور جوليت مثلاً إلى فتاة في الرابعة عشرة لتقوم بتمثيله تمثيلاً مناسبًا؛ والرابعة عشرة هي سن جوليت كما يذهب ذلك إلى شكسبير. ومن المؤسف أيضًا أن الجمهور مغرم غرامًا شديدًا بظهور الأطفال فوق المنصة التمثيلية وفوق الشاشة، وذلك لما يحدثه الممثل الصغير، شأنه في ذلك شأن العازف الصغير – من هذا اللون من ألوان الحماسة الذي لا يتصل بالفن المسرحي إلا بأوهى الأسباب.. وهو ما يغمر الجماهير حين تشهد آيات الموسيقى ومعجزاتها الكبرى.

ولا بد للمثل الصالح من بنية سليمة ومن قوى احتمال ضخمة؛ ذلك لأن الحياة في المسرح حياة شديدة مجهدة؛ غير أن المسرحية مرتبطة ومقيدة بالطاقات الجسمانية عند الأصحاء من الناس من أهل الصحة العادية.

وإمكانيات المسرحية تقف أيضًا عند العجز عن تذليل الأمور المادية. وقد أخرجت قصة "الرجل الخفي"[1] للكاتب هـ. ج. ولز في السينما، وذلك باستعمال الحيل الفوتغرافية، إلا أنه من المستحيل مسرحة هذه القصة وتمثيلها تمثيلاً ناجحًا

---

(1) الرجل الخفي The Invisible Man بقلم هـ. ج. ولز رجل يستطيع الاستخفاء عن أعين الناس متى شاء بحيلة خرافية وعند ذلك يصنع ما يشاء وقد عرض هذا الفلم في مصر وترجمت القصة إلى العربية (د).

على المسرح الذي نعرفه. إن ما يمكن عرضه فوق خشبة المسرح من خوارق[١] وكوارث مادية شيء قليل العدد وضئيل جدًا. ومن الضروري أيضًا أن نتذكر أنه ليس كل شيء من الأشياء التي يمكن تصويرها بطريقة من الطرق فوق المنصة هو ما يمكن جعله شيئًا مقنعًا. ومسرحية نول كوارد[٢]: "الروح الطافح بالبشر Blithe Spirite" تشتمل على شبح هو الشخصية الرئيسية في المسرحية؛ ومن الممكن إضفاء ظل من الإيهام بالحقيقة على هذا الشبح وذلك بوساطة الاستخدام البارع لكل من المكياج والمؤثرات الضوئية؛ ومن الممكن ظهور الأشخاص أو اختفاؤهم باستخدام الأبواب الأرضية المسحورة trap-doors المصممة خصيصًا للاستعمال في خشبة المسرح. ويمكن القيام بالطيران أو الهروب الخاطف من فوق المنصة باستخدام الأسلاك؛ إلا أن من واجب الكتاب المسرحي أن يتذكر أن أمثال هذه الحيل المسرحية تصل إلى نقطة يهتم المتفرجون عندها بالتساؤل عن "الطريقة التي أمكن بها بتلك الأعمال" بحيث يتلاشى جميع الإيهام المسرحي. وفي حفلات البانتوميم – أو التمثيل الصامت – وما إليها من ألوان الترفيه المشابهة يستخدم عدد أكبر من المؤثرات المنظرية الخاصة بتلك الحفلات يفوق ما يستخدم منها في المسرحية الحقيقية؛ ويرجع هذا إلى أن جمهور تلك الحفلات يرغب في أن يستولى عليه العجب مما يرى أكثر مما يرغب في الاقتناع به.

على أن الأحداث الإنسانية العادية قد تكون أمورًا صعبة التصوير على المنصة فوسائل السفر التي هي من الأمور المألوفة في السينما لا يمكن إبرازها بسهولة فوق خشبة المسرح، ولا يمكن أيضًا إبراز معركة حربية أو غارة جوية، بل مباراة في كرة القدم، إبرازًا واقعيًا فوق منصة التمثيل إلا عن طريق شروح وتعليقات

---

(١) مسرحيات الخوارق Miracle Plays من المسرحيات الدينية التي انتشرت في أوربا في أول عصر النهضة وتمثل كرامات الصالحين والشهداء والقديسين وأعمالهم المعجزة (د).

(٢) نول بيرس كوارد Noel Pierce Coward (١٨٩٩ – ٠) ممثل ومؤلف موسيقي ومسرحي إنجليزي مشهور – اشتهرت ملاهيه بين الطبقة الإنجليزية الفارغة – وهي ملاهي مضحكة خالية من الفكرة الهادفة والمسرحية المذكورة هنا مصرت عندنا باسم "عفريت مراتي" (د).

يقوم بها أحد المتفرجين، أو بواسطة المؤثرات الصوتية، وذلك كما في مسرحية "فينوس مراقبة Venus Observed" للكاتب كرستوفر فراي Ch. Fry [1]. أما في مسرحية جان دارك (أو القديسة جوان Saint Joan) لبرنرد شو فلا محيص من حرق البطلة المربوطة على القائمة الخشبية بعيدًا عن المنصة. ومن العسير إبراز مؤثرات الرياح والأمطار والجليد الأكثر عنفًا، أو الثوران البركاني، وإن يكن من اليسير إخراج أصوات الرياح والمطر وإطارة قبعة من فوق أحد الأشخاص أو إظهاره بمظهر الذي تبللت ملابسه.

كذلك لا يلائم الإخراج المسرحي تغيير المناظر مرات عديدة، مهما تكن المناظر من البساطة ومهما تكن من المناظر العادية. وتغييرات مناظر شكسبير الكثيرة المتعددة نفسها، وهي التغييرات التي تصحب في أحين كثيرة مشاهد شديدة القصر، من قبيل:

المشهد الثاني، المنظر نفسه، ساحة المعركة

أذان. يدخل بروتس ومسالا

بروتس: هلم يا مسالا هلم.. هلم فامتط صهوة جوادك وبادر بهذه الأوامر إلى فرق الجيش في الجانب الآخر من الميدان (أذان مدو).

مرهم بالهجوم في الحال لأي ألاحظ

أن الجناح الذي يقوده أوكتافيوس يسير متلكئًا

---

(1) كرستوفر فراي Ch. Fry (١٩٠٧ – ٠) مدرس وشاعر وكاتب مسرحي إنجليزي استطاع أن يشق طريقه إلى المسرح بتجديد روح الفكاهة الإنجليزية في المسرحية المنظومة الخيالية Poetic Fantastic Drama وله بضع مسرحيات تعد من أروع المسرحيات الإنجليزية من نوعها وسيرد في هذا الكتاب ذكر الكثير منها ولا سيما مسرحية "السيدة ليست للحريق The Lady's not for Burning" التي ظهرت سنة ١٩٤٩ وكان من هيئة ممثليها الممثل العظي جليجود والممثلة الكبيرة باميلا برون – ثم مسرحية فينوس مراقبة Venus Observed التي كتبها خصيصًا للسير لورانس أوليفيه (١٩٥٠). وقد اشتغل فراي أيضًا ممثلاً ومديرًا لأحد المسارح – وكتب بضع مسرحيات دينية. وقد توسم فيه لورانس لانجنر خليفة لشكسبير (د – خ).

فإذا داهمناه انكسر وفرغنا من أمره

هلم يا مسالا هلم.. مرهم جميعًا بالانقضاض

(يخرج)

(يوليوس قيصر – الفصل الخامس)

لم تكن تغييرات ممكنة إلا لأن الناس في عه الملكة إليزابيث لم يكن لهم عهد بالمناظر المسرحية التي نعرفها نحن اليوم. فإذا استعملت المناظر المسرحية الحديثة في تلك المسرحية لم يتيسر لنا تغيير المنظر دون أن ننزل الستار ودون أن نربط الفعل action في المسرحية وإتلاف الإيهام المسرحي بسبب القرقعات والضوضاء التي يحدثها مغيرو المناظر. (هناك حيل وتدابير آلية مختلفة، من بينها استعمال المنصة المسرحية الدوارة والروافع والمصاعد المائية – أو ال: hydraulic lifts – والأجهزة المعقدة لتعليق المناظر، مما يجعل تغيير المناظر عملية أكثر سهولة؛ إلا أن هذه الأجهزة لها معايبها ونواحي نقصها هي أيضًا، فضلاً عما تتكلفه من نفقات باهظة). فهذه الصعوبة المادية هي في أيامنا هذه سبب من أسباب شيوع التمثيلية التي لا يستعمل فيها إلا منظر واحد بالرغم من أنها تتألف من ثلاثة فصول. ومن أمثلة ذلك: مسرحية "الركن الخطر Dangerous Corner" للكاتب ج. ب. بريستلي[1] ومسرحية "ليحصل لنا الشرف To Have the Honour"

([1]) جون بويتين بريستلي J. Boynton P. istly (١٨٩٤ – ٠) القصاص والكاتب المسرحي والصحفي الإنجليزي المشهور وأشهر قصصه التي انتشرت في معظم أنحاء العالم أصلاً وترجمة هي (رفاق طيبون Good Companions) ١٩٢٩ – و(رصيف الملائكة Angel Pavement) ١٩٣٠ – وهاتان القصتان لا تقلان عن قصص دكنز شهرة وجودة – وقد مسرحت له قصص كثيرة ونجحت في عالم القصص – ومسرحيات بريستلي مسرحيات ناجحة وأفكاره يسارية متطرفة إلا أنه عدو للماركسية وبعدها وباء يجب محاربته لقضائها على حرية الفرد.

وقد ظهرت مسرحيته (الركن الخطر Dangerous Corner سنة ١٩٣٢) وهي مسرحية تقوم على الحيلة المسرحية وإن تكن جديرة بالمشاهدة ومن أشهر مسرحياته التي تعد كلها مسرحيات تجريبية في حقل الآراء الجديدة مسرحية Laburnum (١٩٣٣) ومسرحية: (Time & The Conways) و (Have been Here Before) و I Am a Stranger) (د).

للكاتب أ. أ. ملن[1] (A. A. Milne ؛ ومسرحية "كانديدا"[2] لبرنرد شو. والمألوف أن اشتمال المسرحيتين على أكثر من تغييرين في مناظرها يحدث صعوبات كبيرة، هذا وإن تكن لا تزال ثمة مسرحيات حافلة بالاستطرادات والحوادث، مثل مسرحية "الكلب تحت الجلد The Dog Beneath the Skin للكاتبين أودن[3] Auden وإشرود Isherwood [4]، وتشتمل على خمسة عشر منظرًا؛ أو مسرحية. قس ناعس A Sleeping Clergyman" [5] للكاتب جيمز بريدي وهي ذات مناظر تسعة مختلفة، وإن تكن النزعة التجريبية في تلك المسرحية أقل أهمية منها في المسرحية السابقة.

ومؤلفو التمثيليات يختارون لها أماكن غريبة في بعض الأحيان. فمسرحية: "نهاية المطاف[6] Journey's End" تجري حوادثها في ندق محفور من جذع

([1]) ألان ألكسندر ملن Alan Alexander Milne (١٨٨٢ – ١٩٥٦) روائي وكاتب مسرحي إنجليزي وشاعر نظم مجموعة من القصائد الطريفة في ولده كرستوفر روبي – ومن أشهر مسرحياته: Mr. Pim Passes By (١٩١٩) وطريق دوفر The Dover Road (١٩٢٣) (د)

([2]) كانديدا Candida ملهاة لشو يحسن القارئ أن يوازن بينها وبين مسرحية إبسن "السيدة من البحر" لأن شو مقتبس موضوع كانديدا وهو متأثر فيها إلى حد بعيد بأستاذه إبسن – وموضوع كل من المسرحيتين وقوع زوجة في غرام رجل آخر غير زوجها حتى إذا اكتشف الزوج هذا الأمر خيرها بينه وبين محبوبها فتختار الزوج (د).

([3]) و. هـ. أودن W. H. Auden (١٩٠٧ – ٠) شاعر وكاتب مسرحي إنجليزي وهو مؤلف "رقصة الموت" واشترك مع كرستوفر إشرود في مسرحيتي "الكلب تحت الجلد" و"عند الحدود On the Frontier و "مرتقى ف ٦" (د).

([4]) كرستوفر إشرود Ch. Isherwood (١٩٠٤ – ٠) شاعر وكاتب مسرحي إنجليزي (انظر الحاشية السابقة) (د)

([5]) القس الناعس The Sleeping Clergyman للكاتب المسرحي الأسكتلندي جيمس بريدي J. Bridie (١٨٨٨ – ٠) وهي ملهاة ظهرت سنة ١٩٢٣ وخلاصتها أن تشارلز كمرون الثاني العالم الكبير يستطيع القضاء على طاعون انتشر في العالم كله بينما أخته هوب كمرون تنتخب سكرتيرة لعصبة الأمم والمسرحية تعرض لنا تاريخ أسرتهما، من الجد، العالم الإباحي إلى الأم التي تدس السم لعشيقها لأنه يمنعها من الزواج من رجل غني.

([6]) "نهاية المطاف Journey's End للكاتب الإنجليزي ر. س. شريف R. C. Sherriff (١٨٩٦ – ٠) – والمسرحية تصور قطاعًا من قطاعات الحياة في خندق مسقوف في الحرب العالمية الأولى حيث كان الجندي الشاب رالي ينظر إلى قائده الكابتن ستاند هوب نظرته إلى بطل، ولكنه لا يكاد يصحبه في حياة الخنادق حتى يتكشف له عن جندي قاس خلا قلبه من الرأفة.. جندي مضلل وعلى عينيه غشاوة... لكنه يتبين بالرغم من هذا أن هذه هي طريقة ستاند هوب في الحرب. إلا أن جفوه تحدث بينهما فلا تزول إلا حينما يصاب رالي فيسارع إليه ستاند هوب يواسيه ويخفف عنه.. ويبكي له بقلب يكاد يتفطر رحمة له وحدبًا عليه حتى يلفظ أنفاسه. (د)

الشجرة؛ وجزء من مسرحية "مرتقى ف ٦ – ٦ The Acent of F "[١] يجري على جانب جبل؛ ومسرحية "لن يمكنك أن تحزر You never can Tell"[٢] تجري في عيادة طبيب أسنان ومسرحية "أنا كرستي"[٣] فوق باخرة، ومسرحية الرجل القصير The Little Man في عربة سكة حديدية وإحدى المحطات، بل تجري حوادث إحدى المسرحيات داخل قبو أحد المدافن كما في مسرحية: Phoenix Too Frequent [٤]. على أن المنظر الذي لا يزال المنظر المحبب المناسب بصفة عامة هو ديكور الحجرة العادية في أحد المنازل الخاصة، مع ما قد يشتمل عليه من أثاث زمن المسرحية، وإن لزم أن يشتمل على بعض النوافذ والأبواب. وفضلاً عن هذا فليس ذلك بسبب أن الحياة الإنسانية، حتى في أشد ظروفها الدرامية لا تزال تجري في معظم الأحوال في غرف عادية، ولكن أيضًا بسبب أن الديكورات والتركيبات المسرحية غير العادية أشد صعوبة ويتكلف إعدادها نفقات

---

(١) مرتقى ف ٦ The Acent of F 6 مسرحية للكاتبين أودن وإشرود ظهرت سنة ١٩٣٦. وتتلخص في أن الحكومة البريطانية تجد من واجبها أن تكافح فتنة قومية أثارتها أمة غريمة تدعى أوستنيا Ostnia ينظر أهلها إلى القمة "ف ٦" نظرة مقدسة، وإذا استطاعوا أن يستقلوها لأكد ذلك سيطرتهم عليها، وحينما يسمع البريطانيون أن الأهالي يحاولون تسلقها يرسلون أربعة من رجالهم بقيادة خامس يدعى ميخائيل رانسم M. Ransom ليسبق الأهالي إلى الوصول إلى القمة. ولكن التسلق لا يكون أمرًا هينًا. إن الأربعة يموتون واحدًا بعد الآخر.. ولا يصل إلى القمة إلا رانسم فقط. (د)

(٢) لن يمكنك أن تحزر You Never Can Tell ملهاة لشو ظهرت سنة ١٨٩٩ وتتلخص في أن طبيب أسنان فقيرًا شابًا متهورًا – يدعى مستر فالنتين يجد نفسه يخالط أسرة جرامبتون –كلاندون مخالطة شديدة حيث يحب الفتاة جلوريا كلاندون حبًا شديدًا مخامرًا كما تبادله الفتاة ذلك الحب. وقبل أن يتم زواجها تكون هناك حواجز اجتماعية شنيعة لا يكون بد من التفكير فيها وتذليلها منها فقره الشديد، ويتم الفتاة لوفاة والدها الذي يكتشف عرضًا أنه المستر جرامبتون صاحب عيادة وسكن فالنتين. وقد لا تعطينا هذه القصة شيئًا من الجمال الذي تزخر به شخصيات المسرحية التي تنجح عادة نجاحًا باهرًا. (د)

(٣) أنا كرستي Anna Christie مسرحية للكاتب الأمريكي أوجين أونيل Eugene O'Neil (١٨٨٨ – ١٩٥٣) ظهرت سنة ١٩٢٠ – وتجري حوادثها فوق سفينة بالمحيط الأطلسي وبطلتها فتاة عاهرة ابنة قبطان قضت عليها الظروف بهذه الحياة البائسة التي ولدت في نفسها الكراهية لوالدها لهذا السبب. تلقى والدها فجأة في نيويورك وتحب أحد البحارة الأيرلنديين المدعو ماط Matt ثم لا تلبث أن تثور ضد حبيبها الذي يستسلم للشراب فتكشف لنا الستار عن ماضيها البائس المخزي.. ثم يتصالح الثلاثة على أن تسهر أنا على منزل يلجأ إليه أبوها وزوجها. (د)

(٤) A Phoenix Too Frequent (عنقاء كثيرة الوجود!) مسرحية من مسرحيات الجريمة بقلم كرستوفر فراي ظهرت سنة ١٩٤٦ – وهو هذا النوع من مسرحيات جرائم القتل التي افتتحها الكاتب ت. س. إليوت بمسرحيته: جريمة قتل في الكاتدرائية التي ظهرت سنة ١٩٣٥ وسيأتي الكلام عنها. (د)

أقدح. وبسبب تلك الصعوبة في تغيير المناظر مرات كثيرة متعددة قد يلجأ الكاتب المسرحي إلى تلك الحيل التي من قبيل ما يأتي:

١- يجعل شخصياته تلتقي بمحض الصدفة مرات عديدة أكثر مما يجري في الحياة العادية.

٢- يجعل أمورًا مختلفة تجري في أماكن لم تكن قمينة بأن تجري فيها، أو على الأقل في الأمكنة التي ليست أليق الأماكن لوقوع هذه الأمور فيها.

٣- أن يذكر لجمهور أمورًا مختلفة بأن يجعل أحد الواقفين على المنصة يسردّها عليهم، وذلك بدلاً من أن يظهرها لهم في المنظر.

٤- يستعمل الخطابات للغرض نفسه.

٥- يتيح للغير استماع هذا النوع من المحادثات التي لا يسمح لأي شخص عنده مسكة من العقل بأن يستمع إليها في الحياة الحقيقية.

٦- أن يتخذ من صالة المتفرجين منظرًا تطل عليه شخصياته أو يضع بعض شخصياته عند نافذة أو مكان رقابة ليصف لنا ما لا يتيسر إظهاره؛ فهذه هي أوجه النقص أو المعايب الرئيسية التي تعتور إمكانيات المسرحية. والطول الحقيقي للتمثيلية يتقيد أيضًا بأمثال هذه الاعتبارات، وليس ذلك مراعاة لقدرة الممثلين فقط، بل مراعاة لمقدرة المتفرجين أيضًا، وذلك مذ كان الجلوس حتى في هدوء وسكينة متعبًا بل مملاً إذا هو استمر زمنًا أطول مما ينبغي.

والقيود الأخرى التي تمليها اعتبارات ليست اعتبارات فنية خالصة هي تلك القيود التي تفرضها اللياقة والذوق السليم. فالصدمة التي تحدثها تجربة الإنسان لأمر من الأمور ومعاناته لهذا الأمر معاناة أقوى مما يستشعره لو أنه قرأ عن هذا الأمر يجب ألا تبلغ من القوة والعنف الحد الذي يضر الإنسان أو يلحق به الأذى.

والرقابة المسرحية في بريطانيا، بل الرقابة المسرحية في بعض البلاد التي هي أقل من بريطانيا ديمقراطية، أو في البلاد التي يتشبث أهلها بروح التطهر والتحنث أشد مما يتحنث البريطانيون، هي رقابة غبية خرقاء في معظم الأحيان؛ بيد أن الذوق السليم والفطنة النفسية البصيرة يفرضان علينا لونًا منت ألوان الرقابة حتى إذا لم يتدخل القانون في هذا الشأن. ففي القصة يكون من الممكن ومن الأمور العادية تمامًا أن يصف الكاتب أمور القتل والتعذيب الوحشي وألوان الضرر والإيذاء البالغ والعاهات والتشويهات الجسمانية والأمراض الكريهة، والموت مهما كان بشعًا مفجعًا، كما يستطيع وصف الأمور التي من قبيل العلاقات الجنسية في مختلف أنواعها.. يستطيع أن يصف هذا وذاك وصفًا مفصلاً كافيًا ليعطي به ظلاً من الحقيقة والواقع. ومن المسموح به في القصة التكلم عن أي شيء كلامًا طويلاً مستطردًا ما دمنا نتحاشى تعبيرات قليلة شديدة النبو ونلجأ من حين إلى حين إلى التعقيد واللف والدوران حول المعنى. فالكلمات المطبوعة على الورق لا تصدمنا أو تجرح شعورنا بسهولة. وكثيرون ممن يتميزون بالرقة والشفقة يحبون قراءة القصص البوليسية والقصص التي تدور حول الحروب أو حروب العصابات. ونحن إذا لم نستطع قراءة الأشياء التي يديرها الكتاب حول العنف وغيره من الأمور المثيرة المزعجة بأعصاب هادئة إلى حد معقول نكون قمينين بأن تعرضنا الجريدة اليومية لما يضر بسلامة عقولنا. ذلك أن الذي نحن على استعداد لرؤيته والنظر إليه فعلاً شيء محدود أقل مما تنشره تلك الصحف، وأخيلتنا لا تجسم لنا هذه الأفكار المزعجة بتلك القوة التي يجسمها بها التمثيل المطابق للواقع والذي تتوفر فيه أبعاده الثلاثة. ومما لا استفزاز فيه على الإطلاق أن يقول الكاتب في قصته. "لقد راحت دورين تخلع ملابسها في وناء وبطء، ثم أخذت تتجول في الغرفة مرة أو مرتين قبل أن تجد منامتها — أي بيجامتها — التي قذفت بها في إهمال وقلة احتفال فوق أرضية الغرفة، ثم لبستها بعد ذلك وتسللت إلى فراشها". فأي شخص صحيح العقل سليم الإدراك لا يرى ما يزعجه أو يشغل باله في هذا الجسم العاري الذي يتجول في

غرفة على تلك الصورة، إلا أننا إذا أهرنا ذلك فوق خشبة المسرح لبدا في أعين معظم الأشخاص العاديين من المفرجين، وليس في أعين المتزمتين وأهل الحياء والحشمة فحسب، أمرًا يجافي الذوق السليم وعرضًا مقززًا باعثًا على الخجل. إننا نشعر حينئذ أنه لم يكن من الإنصاف أن نطلب إلى الممثلة التي تقوم بدور دورين القيام بهذا العرض الذي ربما كان مهينًا لها، حتى لو لم تحرم الرقابة البريطانية أمثال تلك المناظر. وهذا الإحساس الطبيعي بالتصون ينطبق أيضًا انطباقًا أقوى من ذلك على أي شيء ينطوي في جوهره أو حد ذاته على القبح أو الشر.

إن الرقابة الحقيقية القانونية في بريطانيا هي إلى حد ما رقابة هوائية متقلبة الأطوار في إجراءاتها وما تقوم به من أعمال، وهي موضع للنظر والقيل والقال في كثير من الأحيان. وقد كان من شأنها تأييد جنينا الذي يشبه جبن النعام في مناقشتنا لبعض المشكلات الخطيرة، على حين أنها تسمح بالتمثيليات والأفلام التي تمجد العنف واكتناز المال، والتي تبث الميول الصبيانية التي لا تعرف المسئولية في أذهان الناس، وتعمل على ابتذال الموضوعات النبيلة الجليلة وتتناول مصائب الناس الحقيقية تناولاً هزليًا مضحكًا. ومناط الصعوبة في الرقابة هو وجود عدد كبير من التمثيليات التي تعد من الأعمال ذات القيمة الفنية العظيمة، أو التي تعالج موضوعًا مهمًا من موضوعات علم الاجتماع أو الموضوعات الأخلاقية أو الدينية، أو الموضوعات التي تجمع بين الأخلاق والدين معالجة جدية، إلا أنها – أي هذه التمثيليات – ربما كانت تزعزع بشكل خطير تفكير الشباب أو تفكير أولئك المحرومين من العقلية المستقرة الموزونة. ومن أمثلة المسرحيات التي لقيت العنت في أيدي رجال الرقابة في تلك البلاد مسرحية "آل شنشي[1] The Cenci"

([1]) آل شنشي The Cenci مأساة شعرية للشاعر الإنجليزي برسي بيش، شللي (١٧٩٢ – ١٨٢٢) ظهرت سنة ١٨١٩ – وتتلخص في أن الكونت فرنشسكوشنشي كبير إحدى الأسر العظيمة في مدينة روما يمتلئ بالكراهية والحقد على جميع أبنائه إلا ابنته بباتريشي التي يحبها حبًا شهوانيًا محرمًا. وتتآمر ببات ريشي مع زوجة أبيها ومع أخيها برناردو على قتل أبيها. وتتم الجريمة على أيدي اثنين من السفاحين المستأجرين؛ ويقبض على مدبري الجريمة ويحكم عليهم بالموت. وبالغرم من شفاعة الجميع لهم

للشاعر شللي، وهي مسرحية تدور حول موضوع مرعب أخذه المؤلف من بون التاريخ، لكنه ليس بأي حال من الأحوال من الموضوعات المجانفة للذوق السليم. ومن هذه المسرحيات أيضًا مسرحية "حرفة المسز ورن Mrs. Warren's Profession [١]" تلك المسرحية ذات الطابع الأخلاقي القوي والتي تتميز حقًا بروح طهري عظيم في موضوع اجتماعي كريه، ومنها مسرحية "التلف Waste"[٢] للكاتب جرانفيل باركر Granville Barker التي تعالج معالجة كريمة إحدى المشكلات الحقيقية. ومنها مسرحية "فيكتوريا رجينا"[٣] للكاتب لورانس هوسمان. ولم تعترض عليها الرقابة بسبب عدم لياقتها ولكن بسبب تناولها لبعض الشخصيات الملكية. ومنها مسرحية "ساعة الأطفال Children's Hour"[٤]

وعطفهم عليهم يعدمون بأمر البابا. وترجع أهمية المسرحية بالأكثر إلى أنها أهم مسرحية تسد الفراغ في الحقبة بين شريدان وبين بنيرو في المسرح الإنجليزي – ثم إلى روعة شعرها – وليس إلى صلاحيتها للتمثيل. (د)

(١) حرفة المسز ورن Mrs. Warren's Profession مسرحية بقلم شو ظهرت سنة ١٨٩٨. وتتلخص في أن السيدة ورن – البائسة التي نشأت في أسواق الدعارة – تنجح ماديًا وتدير عددًا من بيوت البغاء في إنجلترا وأوربا – ولكن المرأة تلد ابنة (فيفيان) تربأ بها عن هذا الفحش فتنشئها في خفية حتى عن نفسها في إنجلترا بحيث لا تعلم شيئًا مطلقًا عن حرفة والدتها. وتحب الفتاة التي نبغت في الرياضيات شابًا تافهًا هو ابن أحد رجال الدين. وتزور الأم ابنتها فجأة ومعها شخصان من حثالة المجتمع أحدهما بارون تافه منحل الأخلاق يريد الزواج من فيفيان.. لكنه يخشى أن تكون فيفيان هذه ابنته.. ثم يقابلون بعد ذلك حبيب فيفيان – ابن القسيس – الذي يتبين أنه كان من عشاق المسز ورن – الأم – السابقين. وهنا يقرر البارون أن القسيس هو والد فيفيان. وتواجه الفتاة أمها التي تعترف لها بحالها المخزية، وماضيها القذر.. لكن الفتاة تصفح عن أمها مع ذاك لأن ظروفها هي التي ألجأتها إلى ذلك كله. ويقف حبيب فيفيان من والده على ما كان من ماضي القسيس رجل الدين، ولكي يتسلى يطلب من مسز ورن القيام معه بجولة قصيرة في نبات أوربا. وحين تأبى الأم أن تقلع عن حرفتها، وحيثما ترى فيفيان أن حبها المرجو قد خاب وباء بالفشل، تستقل بحياتها لتكسب قوتها من طريق شريف.

وقد أثارت هذه المسرحية ضجة في أوربا ومنعت الرقابة تمثيلها، لكنها عادت فأذنت بها (د)

(٢) التلف Waste مسرحية بقلم هارلي جرانفيل باركر (١٨٧٧ – ١٩٤٦) المخرج والممثل والكاتب المسرحي الإنجليزي المعروف. وقد ظهرت مسرحيته هذه سنة ١٩٠٧ وهي من المسرحيات التي حاول فيها تعديل واقعية إبسن. (د)

(٣) فيكتوريا رجينا مسرحية بقلم لورانس هوسمان L. Houseman (١٨٦٥ – ٠) تتناول حياة فيكتوريا ملكة إنجلترا منذ ارتقائها العرش حتى فترة متقدمة من حياتها – وقد ظهرت سنة ١٩٣٥. (د)

(٤) ساعة الأطفال Children's Hour للكاتبة الأمريكية العظيمة ليليان هلمان Lillian Hellman (١٩٠٥ – ٠) أقوى من كتب للمسرح من النساء. وقد ظهرت المسرحية سنة ١٩٣٤ وعيبها ضعف التحليل النفسي وإن كان بطلاها الأولان من القوة المسرحية على قدر عظيم. ومن أشهر مسرحياتها الأخرى مسرحية "الأيام المقبلة: Days to Come" (١٩٣٥) و "الثعالب الصغيرة Little Foxes" (١٩٣٩) – وخلاصة "ساعة الأطفال أن الفتاة ماري تلفورد M. Tilford طفلة نكدة تعمل دائمًا على بلوغ أهدافها. وهي تلميذة في مدرسة تديرها السيدتان كارين ربت K. Wright ومارتا دوبي M. Dobie وكلتاهما في حوالي سن الثلاثين. وتتظاهر الفتاة بنوبة قلبية حينما تعاتبها كارين لكسلها، ولكن الدكتور جو كاردين خطيب كارين يؤكد أن الفتاة في صحة جيدة وأن قلبها من حديد؛ ويزيد هذا في غضب ماري؛ ويضاعف غضبها أمر كارين بوجوب تغيير الفتاة لصويحباتها في الغرفة حتى لا يؤثر سلوكها في أخلاقهن فتهرب إلى مسكن جدتها مسز تلفورد حيث تتهم صاحبتي المدرسة بأن بينهما علاقة جنسية شاذة مما كان له أثر سيء في نفوذ أمهات الأطفال فيسحبن أبناءهن من المدرسة حتى أصبح قاعًا صفصفًا.

(لمزيد من المعلومات عن ليليان هلمان ارجع إلى كتاب (فن كتابة المسرحية ص ٦٨ – ترجمتنا (د – خ).

للكاتبة ليليان هلمان Lillian Hellman وهي مأساة قوية محيرة لكنها بلا شك لا تصلح للعرض إلا أمام الراشدين فقط، وفي نظر الكثير من الراشدين قد تكون تجربة مثيرة وإن لم تكن محلاً للاعتراض. ولعل أحسن حل لهذه المشكلة يمكن أن يكون شيئًا معادلاً لشهادة س – أو – X في صناعة الأفلام – وهي نوع من تبويب الأفلام أو تصنيفها بطريقة تحمي الأحداث وصغار السن حماية تامة من مشاهد الفرجة التي قد تبلبل أفكارهم بلبلة شديدة أو التي قد تنتهي بهم – بعامل سوء الفهم – إلى الرذيلة والجريمة، إلا أنها، أي شهادة X– تسمح للراشدين برؤية الأفلام الخطيرة المثيرة للفكر، والتي تعالج الموضوعات التي ينبغي للراشدين الإلمام بها وتأملها تأملاً يقوم على العطف أو المشاركة الوجدانية، وليس ثمة طبع أي ضمان يقرر لنا أن كل شخص تجاوز السادسة عشرة هو شخص متزن كامل الاتزان ولديه قدر من الفهم والإدراك يكفي لتعريضه لرؤية هذه الموضوعات المبلبلة بحيث لا يخشى عليه منها. إلا أنه يجب التسليم، وعلى الأقل في الدول الديمقراطية، بأن الناس يصلون في حياتهم إلى نقطة يكونون فيها قادرين على أن يلوا أمورهم أنفسهم بأنفسهم. ومن العيوب الجانبية المؤسفة للرقابة أنها إذا منعت عرض شيء رأيت أهل الإفهام القذرة من الناس لا يلبثون أن (يحنوا إلى الشيء الممنوع حنينًا شديدًا يدفعهم إليه دافع قوي وبيل من غريزة حب الاستطلاع؛ فإذا زال المنع بعدئذ وجدنا أن بعض الذين يهرعون إلى رؤيته يكونون هم هذا الصنف من الناس الذين يجب ألا يروه لأنهم بالفعل ليسوا في حالة طيبة من الصحة العقلية[1].

([1]) إليك مثالين مسلبين من أمثلة التفاهة الكثيرة التي قع فيها الرقابة:

توسط جواهر لال نهرو – ولعله من أشد أصحاب الذهنيات الأخلاقية بين الساسة الأحياء. لكي تسمح الرقابة بعرض فيلم "هاملت" في دور السينما بالهند دون أن يحذف منه شيء، وذلك عندما اعترض المتزمتون وأهل الحشمة هناك على "لغته البذيئة!" – ومنذ بضع سنين حدث في إنجلترا أن فازت تمثيلية جدية محترمة تعالج أحد الموضوعات الاجتماعية بالتصريح بالعرض في المسارح لا لشيء إلا لتوسط إحدى الشخصيات الملكية!

وثمة قيد آخر يفرضه على الكاتب المسرحي المستوى المحدود لمدارك الفهم عند متوسط الغالبية من جمهور المسارح – ونحن لا نمزح بقولنا هذا ولا نستهزئ، وأيما إنسان حاول مرة أن يشرح أمرًا من الأمور لشخص آخر يعلم أن الطاقة الإنسانية التي يستوعب بها الناس شيئًا ما لأول سماعهم به، أو استيعابهم لهذا الشيء في دقة وإحكام، هي طاقة قليلة ضئيلة. وعلى هذا، فأنا إن لم أفهم قصيدة من الشعر للقراءة الأولى ففي وسعي أن أقرأها مرة بعد مرة، وبقدر ما أحب من المرات – وإذا كانت قصيدة عظيمة فالراجح أنني لا لأفهمها كل الفهم، وفي وسعي أن أذهب بها إلى أحد ممن يقدرون هذا النمط من الشعر خيرًا مما أفهمه أنا لأستعين به على فهمها، وفي وسعي أن أرجع إلى بعض المصادر لكي أفهم بعض التوريات. وينطبق هذا على القصص أيضًا. فأنا إذا أربكتني العلاقات بين شخصيات القصة، فليس ثمة ما يمنعني من إعادة ما قرأت لكي أجلو تلك العلاقات. وإذا كانت الأفكار والمشكلات آراء ومشكلات غير عادية ولا مألوفة فليس ثمة ما يمنعني من التوقف كلما أردت لأمعن النظر فيها وأقلبها على وجوهها... أما حينما أذهب إلى المسرح فإن الأمر يكون مختلفًا أشد الاختلاف، وذلك لأنني إن لم أمسك في الحال بكل ما يري فوق المنصة التاث على الفهم نهائيًا ولم ينفعني إلا أن أشهد المسرحية مرة أخرى، أو أن أقرأها لكي أزيل اللبس الذي وقعت فيه. وبعض ألوان البراعة التي ربما نالت الإعجاب في القصة لا تجدي فتيلاً في المسرح لأن الجمهور لا يستجيب بالسرعة التي تكفي لفهم هذه البراعات بينما هو يتتبع الحوار والتطور العام لموضوع المسرحية.

وتحتوي التمثيلية في كثير من الأحيان على تكرار كثير حتى للحقائق البالغة منتهى البساطة وعلى تفسيرات دقيقة، ومخاطبة الناس بأسمائهم الأصلية أكثر ما يجري في المحادثات الواقعية العادية، وألوان مختلفة من التبسيط المبالغ فيه والتي تبدو لقارئ التمثيلية بقصد دراستها أعمالاً تكاد تكون صبيانية أو من أعمال الطفولة؛ على أن هذه كلها حيل يطرقها الكاتب ليضمن حسن فهم الجمهور حيثما

كان الفهم ضروريًا للاستمتاع بالتمثيلية. ويجب على الكاتب المسرحي كذلك ألا يكلف جمهوره حشد الكثير من المعلومات في ذهنه منذ مطلع المسرحية. وقد أخذ بعضهم على برنرد شو وضعه في كثير من الأحيان فقرات من الهزل الخشن في ثنايا مسرحياته المفعمة بالجدل والاستفزاز. ومن المؤكد أن هزله يكون هزلاً سخيفًا فجأة إذا قيس إلى بقية أعماله، إلا أن الأوساط من المتفرجين لا يستطيعون الإصغاء إلى مناقشات طويلة وجدل لا ينقطع ساعتين متواليتين. ومن المؤكد أن مسرحية Getting Married [1]، تلك المسرحية القاصفة من الثرثرة المتلألئة الباهرة، والتي لا تكاد تشتمل على شيء من الفعل (action) ، ليست أحسن مسرحيات شو.

المسائل المتقدمة التي ناقشناها حتى هذه النقطة هي مسائل بسيطة قليلة الأهمية إذا قورنت بمسألة استخدام الحوار والمحادثات للحصول على التركيز الذي ربما كان المطلب الرئيسي من التكنيك – أو فن الصياغة – المسرحي. إن تقاليد اللياقة والتأدب، وطاقات البشر الجسمانية وإمكانيات فنون المنصة قد تتغير وتتبدل، وإمكانيات المسرح الحديث المجهزة تجهيزًا حسنًا بالمؤثرات الواقعية المعقدة هي إمكانيات عجيبة جديرة بالاعتبار فعلاً، إلا أن الاحتياجات الفنية ظلت

---

(1) Getting Married ملهاة تهكمية لشو ظهرت سنة ١٩١١ خلاصتها أن الفرد برد جنورث A. Bridgenorth ، أسقف تشلزيا، والذي يؤمن بترك الشيطان يتحدث عن نفسه دائمًا، يعتقد أن نظام الزواج هو شيء من صنع الشيطان بصورته القائمة، وأن الناس إن عاجلاً أو آجلاً سوف يضربون عنه. وهو يحذو رؤساء الوزراء مغبة ذلك الإضراب، وإن تحقق من أنه سوف يبدأ بين الطبقات المالكة، وأن الحكومة سوف لا تجرؤ على التدخل.

ويوافق رؤساء الوزراء على وقوع الإضراب إلا أنهم يتحاشون إحداث الإصلاحات التي تحول دون وقوعه مخافة أن يخسروا الانتخابات التالية. أما الأسقف الذي زوج الكثير من بناته فيحمد الله على أن أخرى هؤلاء البنات قد تزوجت قبل وقوع الإضراب. إلا أن العروس تتسلم ليلة زفافها رسالة بالبريد تشرح الغرض من الإضراب فتقتنع وتضرب هي نفسها. إنها تقرأ في تلك الرسالة أن الزوجة لا تستطيع تطليق زوجها في حالة ارتكاب هذا الزوج جريمة قتل. ويحاول العريس عبثًا إقناع العروس بألا ينتوي مطلقًا قتل أي مخلوق. لكن الفتاة ترفض التوقيع على أي عقد يشتمل على مثل هذه الأمور الهمجية. وترى أن العقد يجب أن يراجع ويهذب من هذه الشروط البربرية. ويرسل القديس مندوبه فلا ينفك يناقش ويجادل حتى يخضع أخيرًا لفكرة تغيير شروط العقد بغيرها.. لكن العقد الجديد لا يكاد يفضل العقد القديم في شيء. وتكون النتيجة أن الزواج ليس إلا مهربًا وحيلة من الحيل.. وأن الإنسان لا يستطيع الكمال في أي شيء، ومن ثمة وجب عليه الاستعانة بالحيل والحلول المؤقتة ولو إلى حين. (د)

ثابتة تقريبًا ولم تتغير إلا قليلاً طوال التاريخ الأدبي، فالمأساة يجب أن تقدم لنا ركامًا من الانفعالات القوية، والملهاة يجب أن تقدم لنا نوعًا ما من التسلية المستمرة التي تفضل أن تكون تسلية حاشدة متراكمة، والتمثيلية التي لا تستثيرنا استثارة كافية بالطريقة اللائقة الخليقة بفن التمثيل تكون تمثيلية غير مرضية، وهذه الإثارة القوية لا تتم إلا عن طريق التركيز.

وأول محاولة لوضع قاعدة للوصول إلى التركيز المسرحي (الدرامي) فيما يصل إليه علمي هي تلك التي قام بها أرسطو (٣٨٤ – ٣٢٢ ق. م) الذي صدرت منه إشارات وآراء في كتابه المشهور (فن الشعر [1] Poetics) – وهو الكتاب الذي نجد له ترجمات شتى في معظم لغات العالم.. تلك الإشارات التي نتجت عنها أخيرًا نظرية الوحدات الثلاث The Three Units. لقد كتب آرسطو عن الحاجة إلى ما أسماه نقاد آخرون: "وحدة الفعل – أو وحدة الموضوع Unity of Action. فعقدة المسرحية يجب أن تكون، كما كانت في أيام اليونانيين – في قطعة واحدة، وبالأحرى في موضوع أصلي واحد. وقد تطورت من هذه النظرية نظريات أحدث عهدًا وأشد دقة وأكثر تحفظًا قام بها الكلاسيون المحدثون الذين كان جان راسين الفرنسي خير من يمثلهم. وتقضي وحدة المكان بألا يكون للتمثيلية كلها إلا منظر واحد، لأن من السخف أن نتصور أننا نكون أول الأمر في روما، ثم لا تمضي دقائق حتى نرى أنفسنا في الأسكندرية. أما وحدة الزمان فتفهم عادة على أن أحداث المسرحية يجب ألا تمتد إلى أكثر من أربع وعشرين ساعة، هذا وإن يكن بعض الكلاسيين المتدققين يخفضون حتى هذه المدة المحددة ويحاولون أن يجعلوا الفعل مستمرًا تمام الاستمرار بحيث يتطابق زمن تمثيل أحداث المسرحية والزمن الذي تستغرقه هذه الأحداث لو أنها وقعت في الحياة الحقيقية مطابقة تامة.

---

(١) في كتابنا "أشهر المذاهب المسرحية" خلاصة وافية لهذا الكتاب. (د)

وقد بين الدكتور جونسون[1] بطريقة فطنة وواضحة أننا لا نعتقد أنفسنا في روما أو في الأسكندرية بأية طريقة من الطرق، وأننا إذا أمكن أن نتصور أنفسنا في أحد هذين المكانين، ونحن لسنا فيه حقًا، فيمكننا بالمثل تمامًا أن نتصور أنفسنا في المكان الآخر، بيد أن التمثيلية التي تجري في مكان واحد قد تبدو في كثير من الأحيان أقرب إلى الحقيقة والواقع من التمثيلية التي يتغير فيها المنظر مرارًا وتكرارًا. وكثيرًا ما يمتد زمن المسرحيات إلى آماد طويلة من الزمن الوهمي. وهناك مسرحيات مثل "أنطوني وكليوباترة" و"جان دارك" ومسرحية "الحسكة والوردة"[2] للكاتب وليم دوجلاس هوم W. D. Home ومسرحية "رتشرد صاحب بوردو" للكاتبة جوردون دافيوت G. Daviot [3]... يمتد زمن الفعل فيها إلى شهور وشهور، بل إلى سنوات وسنوات. ومسرحية برنرد شو: "العودة إلى متوشالح"[4] تبدأ في جنات عدن وتنتهي "فيما يستطيع أن يصل إليه تفكيرنا!". ونحن إذا استثنينا كتابًا عباقرة من طراز شكسبير وشو، وكل منهما قانون في ذاته، وجدنا أن أحسن التمثيليات التي تحوز منا الرضى وتحظى بالقبول هي تلك التمثيليات التي يقتصر فعلها على فترة وجيزة، ولعل السبب في هذا أننا في الحياة الواقعية لا تصادفنا إلا نادرًا مدد طويلة من التوتر والكد الذهني وانشغال البال.. أو مدد طويلة من التبعات ذات الأحداث الدرامية المستمرة دون أن تتخللها مدد من التفريج أو

---

(١) الدكتور جونسون – أو صمويل جونسون S. Johnson (١٧٠٩ – ١٧٨٤) هو الدكتاتور الأدبي في إنجلترا في القرن الثامن عشر وقد كان شاعرًا وكاتبًا مسرحيًا ثم ناقدًا عنيفًا اشتهر بثقل أسلوبه وتعقيده وغموض فكرته لذلك السبب، وفي هذا الكتاب نماذج من هذا الأسلوب. وقد حال ذلك دون ترجمته إلى كثير من اللغات الأجنبية، بل هناك من لا يفهمونه وقد حاول جارك D. Garrick إخراج مسرحيته إيرين فذهبت محاولته عبثًا – مع أنه كان من تلاميذه وعضوًا في الجماعة المسماة باسمه. (د)

(٢) The Thistle & the Rose

(٣) جوردون دافيوت G. Daviot – واسمها الحقيقي إليزابيث ماكنتوش E. Macintosh وتكاد تحيي طريقة شكسبير في رتشارد الثاني صاحب بوردو ظهرت سنة ١٩٣٢ وأتت بإيراد ضخم (د)

(٤) العودة إلى متوشالح Back to Methusaleh ملهاة خيالية لشو ظهرت سنة ١٩٢١ وهي من خمسة فصول كل منها يكاد يكون تمثيلية مستقلة، وفكرة شو فيها أن الناس يجب أن يبحثوا عن كمال أنفسهم حتى لا يئول أمرهم إلى الدمار – وتستغرق الفصول الخمسة فترة من الزمن تبلغ ٣١٩٢٠ سنة. (د)

يعترضها ما يقطع حبل استمرارها من مجرد الشئون العادية التي تحفل بها حياتنا اليومية. إننا قد نجد من الصعوبة أيضًا أن نتتبع تمثيلية كتمثيلية "قس ناعس A Sleeping Clergyman" بقلم بريدي Bridie أو تمثيلية "معالم الطريق Milestones" [1] لأرنولد بنت A. Bennet التي تشتمل على أجيال عدة من الناس يتلو كل جيل منهم الجيل الذي يسبقه مع ما كان جيل يتخلق به أحوال وعادات في فترات كثيرة تعرض لنا متتابعة على خشبة المسرح. على أن هذه المسرحيات ومسرحيات غيرها من طرازها كانت مسرحيات ناجحة في كثير من الأحيان، ومن ثمة فلا يمكن وضع قاعدة ثابتة في هذا الصدد لا يعتورها التغيير أو التبديل.

وعلى هذا فوحدتا الزمان والمكان لا تزيدان على كونهما تقاليد شكلية أملتها إلى حد ما حاجيات المسرح الحقيقية، إلا أن من الممكن الخروج عليهما في أحوال كثيرة دون أن تلم بنا الكوارث! ومن الممكن أن تساعدا على تركيز الانفعال وتزيدا في قيمته إلا أنهما غير ضروريتين له. وربما كانت مسرحية "عطيل" من أكثر المسرحيات التي ألفت تركيزًا – وهي بلا شك واحدة من أشد المسرحيات الإنجليزية في هذا الصدد، وذلك من حيث ما تزودنا به من التجربة الانفعالية، ومراكمة الرأفة والرهبة والرعب، والسرعة التي لا تتوانى ولا ترحم والتي تسير بها المسرحية إلى خاتمتها المفجعة، إلا أن المسرحية تشتمل على تغييرات كبيرة في مناظرها، ثم إن توقيت حوادثها بمعناه الحرفي أو من وجهة النظر الرياضية هو توقيت غريب بالغ منتهى الغرابة مربك شديد الإرباك حتى لقد كتب الكثير من

---

(١) معالم الطريق Milestones من تأليف الكاتبين أرنولد بنت وإدورد نوبلوك E. Knoblock وهي تعالج فترة طويلة من الزمن تستغرق عدة أجيال وظهرت سنة ١٧١٢ (د)

وأرنولد بنت A. Bennet (١٨٦٧ – ١٩٣١) هو الكتانب القصاص والمسرحي الإنجليزي الخفيف الظل – وقد ظلت مسرحيته (مغامرات عظيمة Great Adventures) تمثل عامًا ونصف عام على التوالي.

أما زميله إدورد نوبلك (١٨٧٤ – ١٩٤٥) فكاتب مسرحي (إنجليزي أمريكي) وهو صاحب مسرحية (قسمت Kismet) التي مصرها أديبنا الكبير بيرم التونسي بالزجل المصري وقدمتها الفرقة المصرية. وله أيضًا مسرحية (الرفاق الطيبون Good Companions واشترك في تأليفها مع جون بريستلي) وقد اشترك مع بنت وكلود آسيكو في بعض المسرحيات. (د)

النقد حول "الخطة الزمنية المزدوجة" لهذه المسرحية. إن التمثيلية التي تحافظ محافظة شديدة على جميع الوحدات لكنها لا تصطبغ بأية صبغة درامية أصيلة، ولا تشتمل على أية شخصيات شبيهة بالشخصيات التي نعرفها في الحياة، أو حوار قوي، أو فعل أخاذ يستهوي الأنفس ويسترعي الانتباه، هي تمثيلية قد تنتهي إلى الفشل الذريع والسقوط الماحق. على أن وحدة الفعل هي شيء أكثر من أن يكون تقليدًا.. شيء لا يكاد يكون عنه غناء ولا عنه معدى لكي تمسك المسرحية بأنفاس الجمهور وتذب انتباههم باستمرار.

إن من الممكن أن تشتمل القصة على عدد كبير جدًا من الحوادث الهامة والقصص الاستطرادية والعقد الثانوية sub – plots، بل هي تشتمل أحيانًا على حكايات كاملة منفصلة لكنها مندمجة في هيكل القصة، ومن أمثلة هذا النوع تلك القصة الجميلة المجازية التي تدور حول تطور الروح في رواية "حكاية مزرعة إفريقية" للكاتبة ألف شرينر Olive Shreiner ، وهي قصة رمزية يمكن أن تكون قصة قائمة بذاتها وإن تكن الرواية كلها تحدثنا عن تطور روحين بطريقة أقرب إلى أن تكون طريقة طبيعية حقيقية. ومن الممكن إدخال شخصية في القصة لا لكي تقوم بدور هام في حل عقدتها ولكن لمجرد إيجاد مؤثر هزلي مضحك أو مؤثر عاطفي مثير للشجن. ويمكن أن تشتمل القصة على فقرات من النقد الاجتماعي أو النقد الأخلاقي، بل على فقرات من النقد الأدبي يحشدها المؤلف حشدًا، ولا يبالي أن يتحدث بلسانه صراحة كما نجد في قصص تشارلز ريد[1] ودكنز[2]. أما في

([1]) تشارلز ريد Charles Reade (١٨١٤ – ١٨٨٤) كاتب قصاص إنجليزي كان يتناول في قصصه المشكلات الاجتماعية وينعي على مساوئ المجتمع. (د)

([2]) تشارلز دكنز Charles Dickens (١٨١٢ – ١٨٧٠) الكاتب القصاص الإنجليزي المشهور وكان يمزج في قصصه بين العاطفة والميلودرامة والفكاهة – وكثير من شخصياته أنماط بشرية لا تمحى من الذهن وقد ترجم الكثير من قصصه إلى العربية. اقرأ ترجمة مطولة في كتاب (قصة أعلام الأدب في العالم – عمالقة الأدب الغربي). (د)

(٢)أنتيجوني Antigone (٤٤١ ق. م) من مآسي الكاتب اليوناني الخالد سوفوكلس (٤٩٦ – ٤٠٦ ق. م) وفيها تثور أنتيجوني على أمر الملك بعدم دفن جثة أخيها وتتولى دفن الجثة معرضة نفسها للقتل بالرغم من أنها خطيبة هايمون بن الملك. (د)

المسرحية فهذا من رابع المستحيلات، حيث يجري الفعل كله في مدى وقت قصير من الأداء الحقيقي، وهو لا يتسع للزخارف أو القصص الاستطرادية.. وذلك لأن الأدب الذي يمشي يجب ألا يرهق نفسه بالأحمال الثقيلة أيضًا.

ومن العسير أن تجد عقدة مسرحية تتيح لك هذه الوحدة، لان هذا عادة يعني جعل الأمور أيسر وأعظم سرعة مما هي في الحياة الحقيقية الواقعية[1]، إلا أن التركيز الذي يمكننا الوصول إليه عن طريق هذه الوحدة هو تركيز مرض جدًا. ونحن نجد مثالاً لهذا في مأساة "أنتيجوني" اليونانية من تأليف سوفوكلس.. تلك المسرحية التي تصادف أنها تطابق جميع وحدات المذهب الكلاسي.. وذلك أنها تجري في مكان واحد وأن فعلها لا ينقطع إلا إذا تدخل الكورس – أي الجوقة أو فرقة الإنشاد – الذي ينشد أشعارًا تعليمية أو تأملية لترقيم الفعل، أعني يكون الإنشاد أشبه بعلامات وقف تريح الممثلين. وحتى حينما لا يكون الذين يمثلون هذه المسرحية إلا بعض الطلبة ممن لا يزالون يدرسون، كما شهدتهم يمثلونها مرارًا، فإنها تظل مع ذلك مسرحية قوية، وذلك بسبب هذا الضغط الرهيب للانفعالات النفسية في حيز ضئيل.

إننا نرى في مستهل هذه المسرحية صراعًا عنيفًا بين الواجبات. لقد قتل كل من ولدي أوديب – ملك طيبة السابق – أخاه بعد أن تحاربا، وعاشت من بعدهما أختاهما أنتيجوني وأسمينه، بينما طيبة يحكمها خالهما لملك كريون. وترى أنتيجوني أن واجبها يحتم عليها دفن أخيها المخطئ لما كان له من مقام وشرف في الحياة الدنيا ولخيره وسعادته الروحية في الحياة الآخرة. ولكن كيف يتم هذا الدفن وقد أمر الملك بأن يظل القتيل الذي خان بلاده من غير أن يدفن؟ إن الاحترام الذي يربط أفراد الأسرة الواحدة عهد لا يمكن أن ينقض، ورباط لا يصح أن يذال؛

---

(1) لا جدال في أن كل فن يتضمن قدرًا من الانتقاء، ونحن إذا وصفنا وصفًا مفصلاً كل ما يدور في يوم واحد كانت النتيجة شيئًا ضخمًا في حجم رواية أليسيز Ulysses للكاتب جيمس جويس. وبالرغم من أن أليسيز هذه قصة عظيمة إلا أنه ما من أحد يريد عددًا كبيرًا من الكتب التي تشبهها. بيد أن الانتقاء في المسرحية أدق وأشد صرامة منه في الفنون الأخرى. (المؤلفة)

ولكن السلطة القانونية التي يتولاها ملك نصب على العرش تنصيبًا شرعيًا يجب أن تطاع، وذلك لأن استقرار كل مجتمع وسلامته يتوقفان على ذلك. والملك ليس مجرد طاغية أو حاكم بأمره؛ وقد كان أخو أنتيجوني مخطئًا حقًا كما كانت مقاصد طيبة. فهذه المعضلة التي زادها إشكالاً أمر الملك بأن كل من يجرؤ على دفن القتيل سيكون جزاؤه القتل هي معضلة حقيقية مؤلمة ولا اصطناع فيها. وقد آثرت إسمينه – أخت أنتيجوني أن تطيع السلطان، لإيمانها بذا السلطان من جهة، ولخوفها منه من جهة أخرى. أما أنتيجوني، الشخصية الأقوى، فتدفن أخاها متحدية بذلك أوامر الملك، ثم يلقى القبض عليها ويحكم عليها بالموت؛ إلا أنها تظهر من الصبر وتبدي من البطولة والجلد وروح التحدي ما يزيده تأثيرًا في النفوس أسفها الطبيعي لما تتضمنه التضحية التي أقدمت عليها من حرمانها من الزواج، وما يلي الزواج من أمومة. وعند هذه النقطة بالذات، وبالأحرى عندما تكون انفعالاتنا قد استثيرت استثارة عظمى بالفعل، إذا بمعضلة جديدة تنشب.

لقد كانت أنتيجوني مخطوبة إلى هايمون ابن الملك؛ وهو يتوسل إلى أبيه أن يصفح عنها ويعفو، ولكن أباه كريون يأبى ذلك ويرفض، وهكذا تنشب معركة مزدوجة بين "الحب" و"الواجب". إن هايمون يود أن يفي لأبيه لكنه يود كذلك أن ينقذ حياة محبوبته، والصراع الناشب في نفسه يقوى ويزداد إيجاعًا لأنه يدرك أن قرار أبيه قرار غير سليم من الناحيتين الأخلاقية والسياسية. لقد كان كريون يحب أن يغفر لولده وأن يتسامح معه، غير أنه كان يشعر بأن أي ضعف يبدر منه في مثل تلك اللحظة يعرض سلامة الدولة وأمنها للخطر، ثم إن الصراع الذي ينشب في أعماقه ليزداد اضطرامًا بسبب حنقه واستيائه من النقد الذي وجهه إليه ابنه ووجهه إليه الكورس. وهذه كلها معضلات أخرى حقيقية وما من حل سعيد، بل الحل الوحيد لهذا الصراع كله، وتلك المعارك جميعها، هو الموت.. فهذه أنتيجوني تموت بيدها في ذلك القبو الذي ألقيت فيه لتلقى حتفها جوعًا، وذلك قبل اللحظة نفسها التي أرسل فيها كريون أحد رسله ليخلصها من ذلك المصير خوفًا من الآلهة

وفزعًا من غضبها.. وهذا هايمون يقتل نفسه، كما تقتل الملكة نفسها بعد أن ذهب الحزن بصوابها لفقدها ولدها... أما كريون فغنه يبقى وحيدًا شريدًا مهيض الجناح محقرًا لا يكاد يقدر على كلمة مفهومة أو قول منطقي معقول. وهكذا تسير المسرحية ميعها بتلك السرعة المرعبة إلى نهايتها، دون أن نستشعر شيئًا من التفريج أو راحة الأعصاب قط، ودون أن يبدو أن ثمة نهاية لهذا كله إلا تلك النهاية. وقد كان التقليد المسرحي في اليونان في ذلك العصر، والذي يقضي بألا يتحدث أمامنا فوق المنصة إلا اثنان فقط من الشخصيات الرئيسية يزيد من وعينا باصطدام الشخصيات واصطراع المبادئ، ونحن لا نستشعر أثرًا لأية عقدة ثانوية أو حادث أو قصة استطرادية يسوقها المؤلف من باب الحيلة والزخرف. وكلام المسرحية، حتى في ترجمتها، له من القوة المؤثرة ومن الجلال والسمو ما يكاد يجعل من المحال أن تفسد المسرحية ما استطاع الممثلون أن ينطقوا كلامها في وضوح وفي عزة وسمو. إن من الممكن أن تصنع القصة شيئًا أكثر من هذا بكثير، أما هذا بالذات فهو ما لا تستطيعه ولا تقدر عليه.

وقد يشعر القارئ برغبة في فحص مسرحيات عطيل أو ماكبث أو الملك لير، وفحص مأساة حديثة العهد مثل مأساة A Street Car Named Desire (عربة ترام اسمها الرغبة) للكاتب تنسي وليمز[1]، أو The Deep Blue Sea للكاتب تيرانس رانيجان[2]، أو Children in Uniform لكرستا ونسلو، أو The

(1) تنسي وليمز Tennessee Williams (١٩١٤ – ٠) كاتب مسرحي أمريكي نال جائزة الشييترجيلد سنة ١٩٣٩ وسنه ٢٥ سنة ثم اشتهر في عالم التأليف المسرحي حينما ظهرت مسرحيته The Glass Menagerie سنة ١٩٤٥ – وقد ظهرت مسرحيته المذكورة The Streetcar Named Desire سنة ١٩٤٧ – وهي مسرحية تدور حول موضوع جنسي تأثر فيها المؤلف بهاوبتمان الألماني في مسرحيته قبيل شروق الشمس – وقد لخصناها فيما بعد (د – خ).

(2) Terance Rattigan (١٩١٢ – ٠) كاتب مسرحي إنجليزي حديث أصاب أول نجاح له سنة ١٩٣٤ وسنة اثنتان وعشرون (!) بمسرحيته: "الحادثة الأولى First Episode" ومن أشهر مسرحياته "فرنسيون بلا دموع French Without Tears" (١٩٣٦) وقد ظلت تمثل هي ومسرحيته "بينما تشرق الشمس While the Sun Shines" (١٩٤٣) أكثر من ألف ومائة حفلة متتالية (!) – وهو الكتاب الوحيد الذي حقق ها الظفر. (د)

Sacred Flame [1] لسومورست موم، ليرى كيف يصل الكتاب في كل من هذه المسرحيات إلى التركيز عن طريق تحقيق وحدة الفعل الجوهرية عن طريق السرعة التي يتحرك بها هذا الفعل.

إن وحدة الفعل مهمة بمثل ذلك في الملهاة أيضًا لكي تتيح لها التركيز، وإن يكن التركيز في الملهاة بالطبع ليس للانفعالات العنيفة ولكن للمتعة والتلهي والتسلية. والتركيز الهزلي المضحك هو الحشد الأمين المتين للحوادث الهامة والقصص المسلية والملاحظات والإشارات الفكهة. ومعظمنا ممن لم تنعدم فيهم روح الدعابة يرسل بعض الإشارات والملاحظات المسلية المضحكة أحيانًا. وقد يحدث في حالات نادرة أن نفوه بعبارة فكهة ملهمة يبلغ من لطفها أن تضحك أي شخص تصافح أذنيه. إلا أنه ليس ثمة أحد يحشد في أحاديثه العادية هذا العدد الكبير من الأمثال والنكات والأجوبة اللطيفة المسكتة التي ترد على ألسنة الشخصيات في ملاهي شو وكو نجريف[2] وأوسكار ويلد(٣) وفانبره[4] أو حتى أ.

([1]) اللهب المقدس The Sacred Flame مأساة لسومرست موم ظهرت سنة ١٩٢٨ وخلاصتها أن موريس أحد طياري الحرب قد أصبح شخصًا معطوبًا لا أمل فيه وهو الآن يقاسي آلامًا جثمانية شديدة – وقد أصبحت زوجته دون أن يدري – عشيقة لشقيقه – وتكون خاتمة آلامه – أو الضغث على إباله كما نقول نحن العرب – أن تقتله أمه (!) (د)

([2]) وليم كونجريف W. Congreve (١٦٧٠ – ١٧٢٩) الكاتب الكوميدي الإنجليزي المشهور وأولى ملاهيه "العزب العجوز The Old B chelor التي أعجب بها جون دريدن بالرغم من فحشها – وأبدع ملاهيه هي ملهاة: "حب بحب Love for Love" ثم "سنة الحياة The Way of the World" وهي الملهاة التي هاجمها الناقد الإنجليزي الكبير جريمي كولير Jeremy Collier (١٦٥٠ – ١٧٢٦) هجومًا شديدًا أدى إلى اعتزال كونجريف الكتابة للمسرح – وكولير هو أقسى ناقد هاجم ملاهي فترة عودة الملكية لميوعتها وشدة إفحاشها – وعلى رأس كتابها كونجريف وشادول Shadwell وويشترلي Wycherley – وسنعرض بالتلخيص لبعض ملاهيه. وآراء كونجريف في النظريات المسرحية معروضة في كتابه: Letter Concerning Humour in Comedy وكونجريف بالرغم من ذلك من أعظم كتاب الملاهي السلوكية. (د)

([3]) أوسكار ويلد Oscar Wilde (١٨٥٦ – ١٩٠٠) القصاص والكاتب المسرحي الأيرلندي المشهور، ومن أشهر قصصه: "صورة دوريان جراي" التي يعرض فيها ويلد آراءه الحرة في الفن والأخلاق والحياة.. وأشهر ملاهيه المعروفة في الشرق العربي: مروحة الليدي وندرمير وأهمية أن يكون الإنسان مخلصًا (إيرنست) وامرأة بلا أهمية وكلها مترجمة إلى العربية – ومأساة وايلد الأخلاقية التي قضت عليه مشهورة ولا مكان لتفصيلها هنا. (د)

([4]) السير جون فانبره S. J. Yanbrugh (١٦٦٤ – ١٧٢٦) الكاتب المسرحي والمهندس المعماري الإنجليزي والذي اشتغل جاسوسًا إنجليزيًا في فرنسا فقبض عليه وزج به في الباستيل – وقد اقتبس أيضًا كثيرًا من مسرحيات موليير ومن أشهر ملاهيه The Relapse (١٦٩٦) و The Provoked Wife و The Confederacy وسنلخص بعض ملاهيه فيما بعد. (د)

أ. ملن، وهي الشخصيات التي عدا ذلك لم يصورها هؤلاء الكتاب تصوير غير العاديين أو الموهوبين من الناس. وإليك هذا المثال من ملهاة "سنة الحياة The Way of the World" [1] لكونجريف، وهو حديث ربما كان أقرب إلى الأحاديث العادية:

ميرابل: لقد رأيته. إنه يبشر بأن يكون شخصًا غير عادي، وأحسب أن لك الشرف بأن تكون من أقربائه.

فينول: نعم إنه أخ غير شقيق لهذا الوتود Witwoud من زوجة سابقة كانت أختًا لسيدتي ليدي وشفورت، أم زوجتي، وإذا تزوجت أنت ملا مانت فلسوف تدعى قرابته أيضًا.

ميرابل: إني أفضل أن أكون قريبًا له على أن أكون من معارفه.

فينول: إنه يحضر إلى البلدة ليجهز نفسه بما يلزمه للسفر.

ميرابل: للسفر؟ ولماذا؟ إن الرجل الذي أعني فوق الأربعين.

فينول: وما أهمية ذاك؟ إنه مما يشرف إنجلترا أن تعلم أوربا كلها أن فينا حمقى وبلهًا أغبياء من جميع الأسنان!

ميرابل: إني ليدهشني ألا يكون ثمة قانون صادر عن البرلمان لإنقاذ سمعة البلاد ومنع تصدير الحمق والبله إلى الخارج!

فينول: لا شك أنه ليس في الإمكان أبدع مما كان. إن من الأفضل أن نتجر بخسارة قليلة، من أن نؤكل جلدًا وعظمًا، مع ما يصيبنا من كظة مخازننا بالبضائع.

([1]) سنة الحياة The Way of the World ملهاة لوليم كونجريف ظهرت سنة ١٧٠٠ – وقد لخصناها آنفًا – وتمتاز الملهاة بالبراعة في تصوير شخصياتها، وفي أنها تصوير حسن للحياة في عصرها. وقد وصفها سو نبورون فقال: إنها أكمل الملاهي الإنجليزية وأتمها صقلاً وألطفها حبكة. (د)

ميرابل: ولكن قل لي أرجوك: هل حماقات هذا الفارس المتجول، وحماقات أخيه صاحب الضيعة، تمت إلى بعضها بأية صلة من صلات القرابة؟

فينول: أبدًا أبدًا... فوتود ينمو بالليل، كبشملة مطعمة على تفاحة برية، فإحداهما قد تذوب في فمك، بينما الأخرى تثير أعصابك وتمزقها.. إحداهما لب كلها، بينما الأخرى نواة كلها!

ميرابل: إذن فسوف يصيب العفن أحدهما قبل أن ينضج، أما الآخر فسوف يفسد قبل أن ينضج على الإطلاق!

وقد يوافق معظم الناس على أن الشخص الذي يتعمد أن يكون مخلوقًا حلو الباردة في الحياة الواقعية لا يكون إلا مخلوقًا تافهًا، كما يكون في كثير من الأحيان مخلوقًا غير جذاب، أما ونحن نشهد إحدى الملاهي فنرانا نلذ أمثال هذا النوع من الأحاديث.

وفي الحياة الواقعية أيضًا يحدث الكثير من الحوادث الهزلية المضحكة بكثرة كبيرة. وقد تكون من النوع الذي نجده في المهازل (farces) وذلك على نحو ما وجدت والدتي نفسها مرة في منتصف السلم إلى أعلى المنزل وفي يدها قارورة لبن فارغة ثم عادت أدراجها لأنها تبينت أنها قد تركت سهوًا ساعة المنبه بدلاً من القارورة أمام الباب الخارجي. وقد تكون هذه الحوادث من قبيل ما يجري في الملهاة الراقية كما في تلك الحادثة التي يمكنني أن أؤكد صحتها، وهي أن رجلاً دعا إلى الغذاء سيدتين كان يتهما هواه في وقت واحد، وذلك بقصد إرباكهما وإخجالهما، فإذا هو الذي لا يلبث أن تحل به الربكة ويغشاه الخجل حينما يرى كلا من المرأتين تميل إلى صاحبتها ميلاً شديدًا، وإذا هما يتبادلان حديثًا مرحًا، لا يخفى أنه كان عنه هو بالذات، وبلغة لم يكن يستطيع أن يفهمها! إلا أن أمثال هذه الحوادث لا تتجمع في الحياة الواقعية عادة بالسرعة التي تحتشد بها في الملهاة

البارعة. ولو قد حدث هذا لأصبحت الحياة شيئًا مضنيًا شديد الإجهاد لنا، ولما وجدنا كثيرًا من المتعة أو التسلية في تذكرنا لأمثال هذه الحوادث.

إن ملهاة: "إبرة جامر جرتون Gammer Gurton's Needle [1] هي من أقدم الملاهي الإنجليزية وأشدها فجاجة، لكننا نجد فيها مع ذاك حشدًا سريعًا بديعًا جديرًا بالاعتبار من الحوادث الهزلية المضحكة، ترتفع إلى ذروة لها طريقتها في إثارة إعجابنا، وإن تكن أشد حرافة من ملاهي كونجريف. وملهاة "الأخطاء Comedy of Errors" لشكسبير مثال جيد للملهاة ذات الحوادث الغريبة والتي لا تشتمل على الكثير من الشخصيات الهامة. إن المسرحية لا تنفك تزدحم بالشخصيات المغلوطة التي يقوم بعضها مقام بعض لشدة تشابهها – حتى تدور رؤوس الأشخاص المسرحية جميعًا. أما الشخصيات في ملهاة "الليلة الثانية عشرة" فأكثر أهمية، وهذه الملهاة تجمع بين الجمال وبيم الهزل اللطيف المضحك، إلا أن الإشارات والملاحظات الهزلية، والمواقف المضحكة تتابع هنا أيضًا أكثر وأسرع مما يحدث في الحياة العادية الحقيقية. ونحن نلاحظ أن كل شخصية من شخصيات ملاهي أوسكار وايلد تتحدث كما يتحدث أوسكار وايلد نفسه، وقد قيل هذا أيضًا، وإن كان هذا يجانف الحق إلى حد كبير، عن شخصيات ملاهي برنرد شو. والذي لا شك فيه هو أن كل شخصية في أي تمثيلية تتحدث على الدوام أحسن مما يتحدث معظمنا في أي وقت من الأوقات. وهذا ليس زيفًا ولا فنًا رديئًا، فثمة فرق بين تقوية الواقع وبين تشويهه.

([1]) إبرة جامر جرتون Gammer Gurton's Needle ملهاة إنجليزية قدمية منسوبة إلى الكاتب وليم ستيفنسون المتوفى سنة ١٥٧٥ وهي نوع من المهزلة farce – وكانت تعزي إلى الكاتب جون ستل J. Still (١٥٤٣ – ١٦٠٥) – والمهزلة تدور حول الإبرة الثمينة التي فقدتها جامز جرتون بينما كانت ترفو سراويل هودج. ويخبرها دكون Diccon أن جارتها دام تشات هي التي سرقتها.. ومن ثمة تضطرب القرية بأسرها.. وأخيرًا يعثرون بالإبرة مغروزة في رجل هودج.

وقد ظهرت مسرحية حديثة للموضوع نفسه بقلم كولن كلمنتس. (د)

وأعتقد أن هذا يكفي لتوضيح أن الطبيعة الخاصة للمسرحية وكونها شيئًا مرئيًا ومسموعًا بالمدلول الحرفي، وذا أبعاد ثلاثة، ووقعها العنيف في القلوب يجعلها عرضة لقدر معين محتوم من ألوان القصور أساسه الإمكانيات المادية والإنسانية، ومن ثمة تكون خاضعة أشد مما يخضع أي نوع آخر من أنواع الفنون لطائفة مقررة من التقاليد والأحكام. إلا أن هذا يكفي أيضًا لتوضيح أن هذه القيود الناجمة عن تلك التقاليد والأحكام المسرحية (الدرامية) تسهم في وقع المسرحية في نفوس الجمهور وذلك بتركيز الانفعال أو المتعة. على أن ثمة شرطًا ضروريًا لهذا سنناقشه في الفصل التالي.

الفصل الثاني

لهذا يجب أن نجعله يسير

"أيها القارئ: إن من المستحيل معرفة أي نوع من الناس سوف تكون، لأنك قد تكون في العلم والمعرفة بطبائع البشر بقدر ما كان شكسبير.. وربما كنت لا تزيد في العقل والحكمة عن بعض الذين قاموا على تحقيق مسرحياته".

هنرى فيدنج (في قصته طوم جونس)

إن التقاليد والأحكام الفنية للمسرحية تنبثق من كونها عملاً يؤدى ويمثل؛ إلا أن الطالب الذي يشتغل بدراسة إحدى التمثيليات المقررة لكي يؤدي فيها امتحانًا، أو الطالب الذي يدرس تاريخ المسرحية، يدرس المسرحية عادة بوصفها شيئًا أعد للقراءة لا لشيء آخر. ولعله يقرؤها في حجرة من حجرات الدراسة تفوح منها روائح الحبر والطباشير، ولعله يقرؤها في حجرة نومه التي تشتمل على مكتبة.. تلك الحجرة الصغيرة الرطبة التي تبهر العين ولا تستجيش الأحاسيس، والطالب يضع تفاسير وتعليقات بقلمه الرصاص في هوامش المسرحية، وبعد إجابات على أسئلة منتظرة.. وهذا كله لا يخلو من الفائدة، غير أن مثل هذه الدراسة للمسرحية تبعد بصاحبها عن القصد المطلوب من دراسة المسرحيات. لأنه إذا كان المقصود من المسرحية هو أن تقرأ أساسًا (لأنه لا يوجد ما يمنع من قراءة التمثيلية الحسنة) لما مست الحاجة إلى أن تكون المسرحية مناسبة للتمثيل، ولما كان هناك ما يدعو إلى أن تكون تمثيلية حقيقية. والواقع أن التمثيلية، تخضع غالبًا في أثناء إخراجها لكثير من التغيير والتبديل، وذلك عندما يستطيع الكاتب ذاته، أو المخرج، في

أثناء أحد التداريب أن يجري شيئًا من التهذيب في النص، أو أن يلاحظ وجود بعض الصعوبات العملية في النطق، مما لم يلاحظه من قبل.

إن التمثيلية المطبوعة ليست إلا "وصفة" أو قائمة بأسماء مواد مختلفة لعمل حفلة تمثيلية. فهي لا بد لها من أن "تطبخ" – وبالأحرى – لا بد لها من الإخراج، وذلك قبل أن تعطينا هذا النوع من الرضا والقبول الذي قصد أن تعطينا إياه. وهذا هو أحد الأسباب التي يمكن من أجلها أن تكون دراسة "تمثيلية مقررة" في معهد أو كلية جامعية دراسة مملة مضنية إلى حد قد يصيب الدارس بالجنون، بل هي في هذا أشق من دراسة الروايات المقررة.

وإليك هذه الفقرة من تمثيلية مارلو[1]: "الدكتور فاوست" المطبوعة:

فاوست: "ولماذا؟ هل تنطوي على أس\ي شجن يعذب غيرك من الناس؟

مفستوفيلس: شجن عظيم كالذي تنطوي عليه نفوس البشر. ولكن قل لي يا فاوست. هل ستنزل لي عن نفسك؟ إنك لو فعلت لكنت أنا عبدك الخادم الذي يسهر عليك ويأتمر بأمرك ويهبك ما لا يمكن أن يدور لك ببال.

فاوست: أجل يا مفستوفيلس.. إنني سأعطيك إياها.

مفستوفيلس: إذن.. اطعن ذراعك بشجاعة يا فاوست، وأوثق نفسك، حتى إذا كان ميقات يوم معلوم جاء إبليس الأكبر فادعى ملكيتها.. وعندها تكون عظيمًا عظمة إبليس نفسه.

فاوست: (يطعن نفسه).

---

(1) كرستوفر مارلو Ch. Marlowe (١٥٦٤ – ١٥٩٣) الكاتب المسرحي الإنجليزي الذي تتلمذ عليه شكسبير. وصاحب "البيت العظيم" في الشعر المرسل؛ وتشتهر مسرحياته بعنفها وكثرة دمائها وأنها أميل إلى الذكورة منها إلى الأنوثة. وأشهرها تيمور لنك (١٥٨٨) وإدورد الثاني، والدكتور فاوست، ويهودي مالطا. وقد قتل مارلو في إحدى المشاجرات بأحد المشارب. (د)

بخ يا مفستوفيلس.. في سبيل محبتك، يطعن فاوست ذراعه، وبدمه يضمن لنفسه أن يصبح السيد الأكبر الرئيس لإبليس وحاكم الليل الأبدي.. ألا فانظر إلى هذا الدم الذي يقطر من ذراعي.

(يتلقى الدم في فنجال)

واجعله موافقًا لرغباتك.

مفستوفيلس: ولكن يا فاوست.. اكتبه في صورة وثيقة هبة منك.

فاوست: لا بأس.. سأفعل.. ولكن يا مفستوفيلس.. إن دمي يتخثر.. ولا أستطيع الكتابة أكثر مما فعلت.

مفستوفيلس: سأبحث لك عن نار لتحله توًا.

(يخرج)

فاوست: ترى أي نذير سوء يدل عليه تمنُّع دمي هذا؟

هل يأبى أن أكتب هذا الصك؟

لماذا لا يتدفق إذن حتى أكتب من جديد.

"! – فاوست ينزل لك عن روحه" أوه... إنه يتخثر هنا! ولماذا لا ينبغي لك يا فاوست أن تفعل؟ أليست روحك وأنت صاحبها؟

إذن فاكتب من جديد: "إن فاوست ينزل لك عن روحه"

(يدخل مفستوفيلس وفي يده صفحة من النار)

مفستوفيلس: انظر يا فاوست.. هذه هي النار.. حركها.

فاوست: وهكذا يأخذ الدم الآن في السيولة من جديد.. والآن سأضع حدًا لهذا كله على الفور.

مفستوفيلس: (جانبًا) ماذا في الدنيا لا أستطيع عمله لأحصل على روحه!؟

فاوست: قضي الأمر.. وتم هذا الصك..

لقد وهب فاوست روحه للشيطان.

* * *

إن تذوقنا المشهد اليوم أو تقديرنا له ونحن نقرؤه، يتوقف، كما يتوقف تذوقنا لأي تمثيلية مطبوعة، على أمرين، هما: تجربتنا السابقة أو خبرتنا بالمسرح الحي العامل، ثم قوة تخيلنا البصري. فإذا كانت بيننا وبين المسرح ألفة كافية بحيث نستطيع تصور التمثيلية وكأنها تجري فوق منصة التمثيل، كان هذا مساعدًا لنا على تقديرها إلى حد كبير؛ أما إذا كنا محرومين من نعمة التخيل لم يكن لنا أي نشاط ذهني من أي درجة ولا في أي عمق، ناهيك بتلك الفاعلية النفسية التي لا تنفك تتساءل وتتحرى والتي تجعل صاحبها يشارك الشخصيات بعواطفه ويسهم بجوارحه.. الفاعلية التي يحركها تذوقنا للفن وتقديرنا لآياته. بيد أننا ما لم يكن لنا مزيد من الخبرة بشئون الإخراج المسرحي ومن التردد على المسارح أكثر مما يتسنى للطالب العادي الذي يعيش في الأقاليم، فإن قدرتنا على تصور التمثيلية كشيء يجرى ويؤدى على خشبة المسرح من مجرد قراءتها في نسختها المطبوعة تكون قدرة غير كافية ولا وافية بالغرض المنشود. هذا بالإضافة إلى أن ملكة التخيل هي من الملكات التي يهمل كثيرون منا تدريبها وتعهدها بالمرانة... الأمر الذي يمكن القيام به إما بمساعدة أحد المعلمين وإما في خلوة بين الإنسان وبين نفسه. والواقع أنه لا يصعب إقامة الدليل على صحته أن عادة قراءة التمثيليات في خلوة بين المرء ونفسه هي عادة عظيمة الفائدة جدًا بوصفها تدريبًا لملكة التخيل؛

إلا أنه يجب أن يتم للمرء أيضًا بعض الخبرة بالتمثيليات المخرجة – والتي رآها تمثل – ليهتدي في عملية التخيل بهديها.

والقارئ الذكي المدرك يجد ولا بد بعض الإثارات التي تهز مشاعره في هذه النبذة المقتبسة وهو جالس يدرسها في غرفة مكتبه. ففكرة رجل يبيع روحه للشيطان فكرة فيها من القوة ما يكفي لابتعاث الاهتمام. فهناك هذه السخرية المتجهمة الكسيفة في قول فاوست. "إن دمي يتخثر" التي لا يقصد بها فاوست أكثر من أنه يضايقه قصور الحبر عن الكتابة، إلا أن هذه العبارة تذكرنا بالشعور الذي يعبر عنه كل منا في كثير من الأحيان بقوله: "إن دمي ليجمد ويقف في عروقي" أو قوله: "إن دمي ليتدفق باردًا في عروقي" وهو الشعور الذي يصاحب وجود الإنسان في حضرة شيء مرعب أو وجوده مع قوة من قوى ما وراء الطبيعة. ثم هناك فوق هذا سخرية أفظع من هذه.. هي سخرية فاوست الكامنة في عبارته: "Consummatum est" أي "قضي الأمر" كأنها خاتم دينونته، على حين أن هذه العبارة جد مألوفة في سياق صيغة من صيغ الفداء.. وهناك هذا الخوف المشئوم في هذا الدم "الذي لا يرغب" ويتأبى أن يجري. ولكن التوجيهات المسرحية تعطينا انطباعًا خاطئًا خطأ تامًا حينما نقرؤها في النسخة المطبوعة.

فهذه التوجيهات تبدو في النسخة المطبوعة كأنها عرقلة وتعطيل للحوار والحقيقة أنها تكاد تكون على الدوام تعليمًا لما يجب أن يعمله الممثل وهو يتكلم. فالممثل الذي يقول: "انظر إلى هذا الدم الذي يقطر من ذراعي" ثم يتوقف عن الكلام ويتظاهر بأنه يجمع شيئًا من الدم من جرحه الموهوم، ثم يستأنف كلامه بعد أن يكون قد وضع الفنجال، ويقول: "واجعله موافقًا لرغباتك" إنما يبدو مثلاً رزينًا متأنيًا هذا التأني الذي لا يطاق، بل قد يبدو أقرب إلى السخف والإضحاك، وهو بتصرفه هذا يجتذب قدرًا مفرطًا من الانتباه المركز إلى الأفعال التي يتظاهر بعمل شيء فيها لا يحق لنا أن نتوقع صدوره من أي ممثل في الحياة الواقعية ليلة بعد

أخرى ويكون صدوره عنه شيئًا معقولاً أو مستندًا إلى أساس من المنطق. إن جميع كلام التمثيلية بما فيها من أحاديث وتوجيهات مسرحية لا يزيد على ما قلنا من أنه "وصفة" للحفلة التمثيلية التي يشرف عليها المخرج ويعد لها عدتها.

إن هذا المشهد الذي قبسناه من "دكتور فاوست" إذا شهدناه على خشبة المسرح، وكان الذين يقومون بتمثيله من أهل الكفاية والاقتدار، يبدو مشهدًا مرعبًا جياشًا بالحياة. ولا تزال تداعبني ذكريات قوية حية لحفلة بسيطة مثلت فيها هذه المسرحية بواسطة إحدى الفرق المتجولة أو المتنقلة التي لا تملك مؤثرات مسرحية خاصة أو مناظر ثمينة غالية مما يمكن أن يكون فوق مواردها المالية. وكانوا لهذا السبب ينفذون "وصفة" مارلو بطريقة بسيطة خالية من الزخرف، ومع ذلك فبدلاً من أن نضطر إلى التخيل، أو من أن نخفق في التخيل، كما هي الحال في القراءة، رأينا عالمًا ملتحيًا يرتيدي ملابس غير براقة وعليه سكينة العلماء يتحدث إلى مخلوق يقوم بدور مفستوفيلس، وكان مكياجه وصوته يجعلان منه على الدوام مخلوقًا منحوسًا شريرًا دون أن يتسم بأي سمة ميلودرامية؛ وكنا نستمع إلى رنة اليأس تخالج صوته وهو يقول: "شجن عظيم كالذي تنطوي عليه نفوس البشر"؛ ورأينا فاوست يستل خنجرًا من حزامه ويتظاهر بقطع شريان في ذراعه، جافلاً قليلاً والخنجر يخوض في لحمه؛ وقد خيل إلينا أننا نستطيع أن نلمح مقاومة جلده لسنان الخنجر المسنون؛ ورأينا فاوست وهو يضع فنجالاً عند الجرح الموهوم، والذي كان يبدو الآن كأنه جرح حقيقي، ثم يتناول صفحة من الورق في براعة ليكتب صك الهبة بطريقة عرضية مزعجة، غير فاهم ما لارتباطه بهذا الصك من صبغة أبدية لا نهاية لها. ورأيناه وهو يتأمل في الدم المتخثر حتى لقد كان في ميسورنا أن نعتقد أن هذا الدم كان يتخثر ويتجلط في شباة قلمه، وعندما زهر مفستوفيلس وهو يحمل تلك الصفحة الفضية التي تتراقص فيها اللهب الخضراء، إذا بالرجفة تسري في جسومنا، لأنها كانت تبدو كأنها صفحة من النار اهتبلها الشيطان من حميم الجحيم. ثم ها هو ذا فاوست يجلس عند مكتبه غير ملق باله إلى ما يكتنف النار من غرابة بينما

كان يدفئ الدم المتخثر في الفنجال وهو راض عن نفسه، وينجز صكه بتحديقه الأكاديمي، والآن.. وأنا أقرأ المشهد من جديد، يمكنني أن أتخيل هذا كله.. إلا أن هذه التفصيلات كلها كانت قد فسرت وخضعت للبحث والفحص هي والملابس وطريقة إضاءة المنصة، حينما تولى ذلك جميعه المخرج والممثلون، وبعد الكثير طبعًا من المناقشة والتجريب والاختبار والوقوع في الخطأ، ولكن أحدًا لا يمكنه أن يتصور المشهد بكل ما فيه من هول ورعب من القراءة الأولى.

إن للدكتور جونسون أعظم النقاد الإنجليز من القرن الثامن عشر أقوالاً كثيرة جيدة في شكسبير، إلا أن من أقل هذه الأقوال جودة، بل من أقل ما قال في حياته بلا شك، قوله: "إن التمثيلية المقروءة تؤثر في ذهن الإنسان كما تؤثر التمثيلية الممثلة"[1]. ولعل جونسون نفسه كان له تخيله القوي الفذ المتقلب، أو لعله، على العكس من ذلك، كان الرجل الفذ في عدم إحساسه بتجربة المسرح والاستجابة لها، أما الغالبية الساحقة من الناس فلا يصدق عليهم ما يقوله جونسون، وما علينا إلا أن نفكر في عدد الذين لا يستطيعون قراءة شكسبير إلا إذا كانوا مكلفين بتلك القراءة، ومع ذلك فهم إذا شهدوا له مسرحية ممثلة في مسرح كانت لهم متعة وفي قلبهم مسرة. أضف إلى هذا أن ثمة تمثيليات عصرية كثيرة كتمثيليات نول كوارد تبدو تمثيليات لا قيمة لها وليس لها أي أثر في النفس إذا قرئت كنص، لكنها تستطيع أن تغرق جمهورًا كبيرًا من المتفرجين في لجة طافحة بالمرح والطرب، أو تستثيرهم أحيانًا بما فيها من الشجن، إذا هي مثلت بالسرعة الصحيحة، وقام الممثلون بأداء ما فيها من أفعال أداء صحيحًا. وليست هذه نقطة ضعف في مستر كوارد بل إن معناه أنه كاتب جد صالح للكتابة للمسرح الحي العامل. ومدير المسرح الصالح، أو المخرج الصالح يجب أن يكون من المقدرة والكفاية بحيث يدرك إن كان نص المسرحية بالحالة التي هو عليها يمكن أن تدب

(1) Preface to Shakespeare, 1765.

فيه الحياة في الإخراج كما تدب الحياة في تمثيليات كوارد؛ أما الجمهور العادي فلا يمكن عادة أن ينتظر منه القيام بهذا العمل. إن الفكرة التي أملت علينا خطة هذا الكتاب بأسرها هي أن قراءة التمثيلية لا يمكن أن تؤثر في ذهن قارئها كما تؤثر فيه مشاهدتها ممثلة، وأن دراسة المسرحيات لهذا السبب يجب أن تتصل اتصالاً وثيقًا بإمكانية وضعها على خشبة المسرح.

وقد تكون هذه مناسبة صالحة لكي نذكر القارئ بأن المسرحية أو (الدرامة) اليوم لها صور ثانوية غير صورتها الأصلية التي يقصد بها وجه التمثيل الخالص. "فالأوبرا" مثلاً تجمع بين المسرحية وبين الموسيقى، وعلى وجه العموم بينها وبين قدر ضخم من المناظر الخلابة التي تبهر الأبصار. إلا أنه من المزاحات التي تبعث على التسلية دائمًا اعتقاد البعض بأن الموسيقى في الأوبرا أكبر أهمية بكثير من الكلام حتى لقد يكون الكلام (أو مخطوطة قصة الأوبرا: libretto) شيئًا لا يرمي إلى غرض أو شيئًا يمكن ألا يسمع. والإذاعة، أو الراديو، يقدم لنا نمطًا من المسرحية شديد الاختلاف من المسرحية التي تشاهد على خشبة المسرح، فالمنظر غير موجود، والأفعال لا يمكن أن يدل عليها إلا بالشروح والتعليقات أو المؤثرات الصوتية، وقد لا يزيد الجمهور – بأحد معانيه – على شخص واحد في غرفة واحدة، وإن كان المجموع الكلي لجمهور التمثيلية الإذاعية كبيرًا جدًا عادة. إلا أن جمهورًا مبعثرًا في جنبات البلاد كلها لا يمكن أن يحصل على التجربة الجماعية التي يتيحها المسرح. وقوانين المسرحية من حيث التركيز والعقدة وتصوير الشخصيات وما إلى ذلك كله تنطبق على المسرحية الإذاعية بمثل القوة التي تنطبق بها على التمثيلية التي تعرض في المسرح. بل إن تقدير نصوص المسرحية الإذاعية وتذوقها عن طريق القراءة لأشد عسرًا من تمثيليات المسارح. أما التلفزيون – أو الإذاعة المنظورة – فيعود بنا إلى المسرحية المنظورة، كما يعود بنا في كثير من الأحيان في الوقت الحاضر إلى الجمهور المحتشد في مكان واحد، مذ كانت الدعوات للانتقال إلى منزل آخر لمشاهدة التلفزيون تجري على نطاق غير ضيق.

ولعل فن المسرحية المكتوبة للتلفزيون لم يبلغ بعد حد الإتقان؛ غير أن التلفزيون يساعد أيضًا على إخراج تمثيليات المسارح في صورة معدلة للجماهير التي لا يتيسر لها الذهاب إلى المسارح، وبهذا يمكن أن يعمل على تحسين تذوق المسرحيات في الريف ورفع مستوى تقدير أهله لها. أما السينما، وبالأحرى، العلم الذي هو الآن فن عظيم بالغ سن الرشد في أحسن أطواره، فقد زواج بين المسرحية وبين التصوير الفتوغرافي في صورة جديدة تستحق أن تتقبل قبولاً جديًا له قيمته، كما أنه له مزاياه العظيمة الفخمة من حيث أنه يستطيع التخلص أو القضاء على الكثير من أوجه النقص والقصور المادية التي يخضع لها المسرح، إ أنه يغير المناظر باستمرار ويرينا كثيرًا من الأشياء التي يستحيل إظهارها على منصة التمثيل، وذلك عن طريق حيل التصوير الفوتوغرافي. وفي وسعه أيضًا تقديم المسرحيات العظيمة وفن تمثيل المحترفين المتخصصين في أرقى صوره إلى المجتمعات التي لا تستطيع إقامة المسارح العاملة والإنفاق عليها، ثم هو يمتاز من وجهة نظر عامة الشعب برخص أسعاره، والسينما هي الأخرى في كثير من الأحيان أكثر راحة من المسرح. وصناعة الفلم لسوء الحظ هي أكثر صور المسرحية سوقية واصطباغًا بالصبغة التجارية. وجمهور السينما لم يتعلم بعد كيف يقاطع الأفلام الصبيانية وكيف يطالب بمستوى رفيع من الفن (إن متوسط جمهور المسرح هو على الأقل – أكثر تمييزًا وأشد فطنة من جمهور السينما، ثم هو – فيما خبرته أنا نفسي على الأقل – أكثر انتباهًا وإصغاء في كثير من الأحيان) ويلاحظ في صناعة السينما أن عبادة "النجوم" مع ما تنثره الصحافة في الجو من سيل الشائعات التي لا تتصل بالفن بصلة، والتي تدور حول الحياة الشخصية لممثلي الأفلام وممثلاتها، ثم هذه الشهرة السوقية المفرطة التي يتمتع بها هؤلاء الممثلون والممثلات وتوجيه الصحافة عنايتها إلى الشقشقة والاهتمام بالمفاتن الجسمانية أكثر منه بالقدرات التمثيلية... كل هذا يزيد في صبغ هذا الفن بالصبغة السوقية المبتذلة، وهو الفن الذي يمكن أن تكون فنًا نبيلاً جليلاً.

أما مسرح العرائس بما فيه من عرائس أو عرائس العصي أو العرائس التي تعمل بالحبال – أي الدمى الحبالية marionettes فله صنعة فنية أو "تكنيك" خاص به، ويصل أحيانًا إلى مستويات فنية رفيعة، وإن كانت نواحي النقص والقصور فيه مع هذا أكبر من نواحي النقص والقصور في المسرح الحي العامل. ومسرحية العرائس تحظى في تشيكوسلوفاكيا وألمانيا وبعض بلاد الشرق الأقصى بقدر من الأهمية أكبر مما تحظى به في إنجلترا، وإن يكن مسرح البنش آند جودي Punch & Judy – أي القرود قوز، لا يزال مسرحًا شعبيًا رائج السوق في أماكن قضاء الأجازات الإنجليزية. على أن مسرح العرائس في طريقة اليوم إلى التقدم بوصفه لونًا من ألوان التربية الثمينة يجمع بين الصنعة اليدوية التي تستلزم الحذق وإتقان اللغة وبين الصناعات العامة، ثم بين الصناعات العامة، ثم بين ذلك كله وبين التدريب الجماعي الناجع في ميدان التعاون. وهناك أيضًا مسرح المتنوعات، والمسرحية الإيمائية الحديثة أو: البانتوميم، والإيمائية الصامتة الحقيقية (أو ال mime).. وجميعها فروع أو شعب من المسرحية، وأروج الألوان المسرحية وأكثرها شيوعًا في الأسر المرحة أو المجتمعات الصغيرة فهو مسرحية الأحجية[١] (Charade)، تلك التي يستطيع من لا شأن لهم بالمسرحية أن يلموا بالكثير من مقتضياتها ومشكلاتها الأساسية، والكثير من لعب الأطفال يتسم بمظاهر مسرحية. وليس لدى الإلمام اللازم لمعالجة شيء من هذه الأشياء معالجة كاملة مستفيضة اللهم إلا المسرحية الأصولية التي تعرض في المسارح العامة المعروفة. بل ليس في هذا الكتاب متسع لمعالجة الفروع الأخرى ن فروع هذا الفن. إلا أن الكثير مما ينطبق على التمثيلية التي تعرض فوق خشبة المسرح ينطبق على الفروع الأخرى.

(١) مسرحية الأحجية لون من الأحاجي (عند الكثير من شعوب آسيا وأفريقيا) يشبه الأحاجي والفوازير المصرية لكنها أحجية جماعية توزع أدوارها المسرحية وحلها لا يتأتى إلا عن طريق التمثيل، وتجري عادة عن طريق المقارنة بين شيئين مختلفين جد الاختلاف (د – خ).

وبعض الناس يجعلون فارقًا بين التمثيلية الصالحة للعرض على منصة المسرح والمسرحية التي تكتب للقراءة فحسب. والمسرحية التي تكتب للقراءة – أو الـ closet – drama – كما يسمونها، ليست هذه المسرحية التي يحسن أن نغلق عليها صيوان كتبنا ثم ننساها.. إنها تلك المسرحية التي من الخير لنا أن نقرأها لا أن نمثلها.. ولعل من المسرحيات ما ينطبق عليه هذا الحكم، ولعل مسرحيتي شللي: "بروميثيوس[1] طليقًا" و"شنشي" هما من هذا النوع، بل لعل منه مسرحيتي بيرون: "مانفرد[2] Manfred" و"قابيل[3] Cain"، ومسرحية وردذورث[4]: The Borderers ومسرحية أديسون[5]: Cato؛ بل ربما كان منها مسرحية "محاكمة قاضي[6]" لستيفن سبندر[7] ومسرحية "القناع" لآن ردلر A. Ridler – ولا نذكر مسرحياتها الأخرى التي كانت صالحة للتمثيل صلاحية كبيرة، على أننا نستطيع القول بعامة إن التمثيلية التي يكون من الخير عدم إخراجها ليست تمثيلية

---

(١) بروميثيوس طليقًا هي المسرحية التي حاول فيها الشاعر شللي أن يكمل الحلقة الباقية من مسرحية بروميثيوس – واسمها بروميثيوس المصفد – والتي نظمها الشاعر اليوناني إسخليوس في القرن الخامس قبل الميلاد وقد ترجمت مسرحية شللي إلى العربية. (د)

(٢) مانفرد Manfred تمثيلية لبيرون ظهرت سنة ١٨٦٧ وخلاصتها أن مانفرد الذي كان يعتزل الناس ويعيش في جبال الألب كان يعيش بضمير معذب لبعض آثام اقترفها في الماضي. وهو لهذا يدعو إليه أرواح الدنيا كلها – شرارها وخيارها – بحثًا عن الشيء الوحيد الذي يشتهيه وهو النسيان – إلا أن هذه الأرواح كلها لا تستطيع أن تحققه له، ومن ثمة ينطلق إلى بهو أريمانس حيث يقوم أبالسة الشر ويأبى الخضوع لهم، إلا أنه يستدعي روح حبيبته السابقة آستارته فتحضر إليه وتخبره أنه سوف يموت من الغد. وفي الغد تحضر الأرواح لتأخذه لكنه ياقوم.. وهنا تتلاشى الأرواح.. لكنه يموت كما أخبرته حبيبته. (د)

(٣) قابيل Cain مسرحية شعرية لبيرون ظهرت سنة ١٨٢١ وأقامها على ما جاء في التوراة عن حادث قتل قابيل لأخيه هابيل بسبب حقد الأول على الثاني الذي تقبل الله قربانه ولم يتقبل قربان قابيل.. وبيرون يسمي زوجة قابيل عاداة Ad h وزوجة آبيل ظله Zillah – وهذا ما ينافي الأسماء الواردة في المتواتر الإسلامي (د).

(٤) وليم وردزورث W. Wordsworth (١٧٧٠ – ١٨٥٠) شاعر إنجليزي معروف وزميل الشاعر كولردج في نشر المذهب الرومنسي في الأدب الإنجليزي ومسرحيته المذكورة هي الوحيدة التي نظمها ولم تنشر إلا سنة ١٨٤٢) (د).

(٥) جوزيف أديسون J. Addison (١٦٧٢ – ١٧١٩) كاتب المقالات المشهور والذي أرسى فن كتابة المقالة الإنجليزية – وقد كتب مأساته الوحيدة كاتو Cato وجعل عقدتها هرب كاتو من قيصر إلى بوتيكا وإنشاءه جمهورية مستقلة فيها لكن قيصر يحاصره وعندما ييأس كاتو ينتحر بالانحناء على سن سيفه – وقد ظهرت كاتو سنة ١٧١٣ (د).

(٦) محاكمة قاضي Trial of a Judge مسرحية لستيفن سبندر الشاعر الإنجليزي ظهرت سنة ١٩٣٨ وهي تشهير عنيف عادل بطريقة الحكم النازي وطرق التفكير النازية (د).

(٧) ستيفن هارولد سبندر S. H. Spender (١٩٠٩ – ٠) شاعر إنجليزي يساري متطرف يأخذ بنظريات ماركس ويدعو إليها هو ونفر من رفاقه الهدامين ومن ثمة لا يجد لدعوته صدى في إنجلترا. وقد ظهرت مسرحيته المذكورة سنة ١٩٣٨ (د).

حقيقية جديرة بهذا الاسم؛ لأنها إذا كانت تمتاز بشيء من المزايا الأدبية، أو إن كانت ثمرة من ثمرات العبقرية، كتمثيليات شللي مثلاً، فإنها أقرب إلى أن تكون عملاً من أعمال الشعر ولست عملاً من أعمال المسرح، عملاً قصصيًا أو عملاً من أعمال الجدل مكتوبًا في صورة حوار. لقد كتب جون شتاينبك[1] J. Steinbeck، في أمريكا، لونًا جديدًا من المسرحية التي تقرأ ولا تمثل سمي فيها "أقاصيصه التمثيلية Play - novelettes" فوسمها بأنها أقاصيص قصيرة يمكن أن تمثل بأخذ حوارها على حدة وفصله على الفقرات المحكية. ومما تشتمل عليه أقاصيص شتاينبك التمثيلية: "ثم غاب القمر The Moon is Down" و"عن الفيران والناس Of Men & Mice" و"Burning - bright". وقد أخرجت الأقصوصتان الأوليان كمسرحيتين كما أخرجتا في السينما أيضًا، وصادفتا في الحالين نجاحًا كبيرًا. وأقصوصة Burning bright وإن تكن أقصوصة نبيلة مؤثرة تدور حول موضوع عميق وغير مألوف أقل واقعية بكثير من حيث حوارها ولا أرى أنها تقنع أحدًا إذا هي ظهرت فوق خشبة المسرح، ولعلها لهذا السبب أقرب الأمثلة إلى المسرحية التي تقرأ ولا تمثل أو الـ Closet – drama.

إن تمثيليات الكتاب المسرحيين الكبار – ويمكن أن يكون الكاتب عظميًا دون أن يكون كاتبًا مسرحيًا كبيرًا – هي دائمًا التمثيليات التي تمثل خيرًا مما تقرأ. وسأشير فيما بعد إلى التمثيليات المكتوبة، وإلى أفرخ الورق المملوءة بالحوار والتوجيهات المسرحية، بوصف هذا كله هو النص المكتوب؛ وسأحتفظ بكلمة "تمثيلية" دائمًا فلا أطلقها إلا على المسرحية التي تعرض وتمثل بالفعل فوق خشبة المسرح تمثيلاً كاملاً، أو المسرحية التي يمكنني أحيانًا أن أتصورها في هذه الصورة وأنا أكتب، ما دمت لا أحتفظ بمسرح فعلي فوق المكتب الذي أكتب عليه كتابي

---

(١) جون إرنست شتاينبك (١٩٠٢ – ٠) روائي وقصاص أمريكي يعطف في أقاصيصه على الطبقة الكادحة ويعني بالدراسات الواقعية للحياة – ولقد لقفت له في مصر مسرحية (ثم غاب القمر) التي ظهرت قصة سنة ١٩٤٢ ويعالج فيها الحياة في قرية احتلتها الألمان وكيف قاومهم الأهالي (د).

هذا. على أن إصراري على أن التمثيلية لا يمكن أن تصبح تمثيلية إلا بعد أن تخرج بالفعل لا جدوى منه لأولئك الذين يدرسون "تمثيلية مقررة" استعدادًا للامتحان، والذين لا يتيسر لهم شهود المسارح. والجزء الكبير من الملاحظات الملحقة بآخر التمثيلية المقررة، وهي الملاحظات التي يجب أن تقرأ جريًا وراء الأسئلة التي يمكن أن تسأل عن تفصيلات نصوص المسرحية، وإن كانت في كثير من الأحيان من القراءات الكئيبة المتعبة، والتي تمد القارئ بثروة من المعلومات اللفظية والتاريخية والأدبية التي لا تسهم بشيء في التمثيلية بوصفها "تمثيلية".. أقول إن هذا الجزء من الكتاب جزء مادي لا وحي فيه ولا إلهام. وإلى أن تأتي تلك الفترة السعيدة التي تهتم فيها ملايين كثيرة من البشر بشئون المسرحية.. وهي فترة لا تتلاءم بأية حال وأيًا من الإمكانيات السريعة المباشرة، فلن يصبح في مستطاع أناس كثيرين أن يتذوقوا المسرحية. إلا عن طريق القراءة أو الإنصات إلى الراديو. والراديو يساعد حقًا على أعادة المسرحية إلى الحياة. ولكن لما كان شكسبير أو غيره من الكتاب الذين تستعمل تمثيلياتهم عادة "كتبًا مقررة لم يكتبوا هذه التمثيليات للراديو، فإن شيئًا ما من هذه التمثيليات يضيع في أثناء اقتباسها للإذاعة، فماذا يجب أن يصنعه الطالب المسكين الذي يحضر للامتحان والذي لا يتسع وقته لانتظار فرص٢ مشاهدة هذه التمثيليات أو الذي هو بمنأى بعيد جدًا عن أي مسرح صالح يمكن أن يشهد هذه التمثيليات فيه!

إن أحسن ما يمكن أن أجيب به على هذا السؤال هو الجواب الذي لا بد منه عادة للإجابة عن أمثال هذه المشكلات التي يستعصى ظاهرها على الحل. أم الجواب فهو: "قم بذلك أنت نفسك" ولم لا؟ فلكي تدرس تمثيلية بطريقة أكثر فطنة وأشد استغراقًا من ذي قبل فما عليك إلا أن تحاول إخراجها، ولكن.. لا، إذا لا يخفى أن كل إنسان مطالب بدراسة "تمثيلية" مقررة لا يستطيع إخراجها، ولكن "فريقًا" من الناس، كفرقة دراسية من الطلبة مثلاً، يستطيع جدًا أن يسهم بنصيب في الإخراج؛ فإذا كان عدد هذا الفريق قليلاً جدًا أمكن أن "يضاعف" كل منهم نصيبه،

أعني أن يأخذ أكثر من دور واحد. ولكي "يضاعف" كل منهم نصيبه، يجب على المخرج أن يدرس التمثيلية بكل ما أوتي من عناية للتأكد من أن كل شخص يقوم بأكثر من دور واحد يكون لديه الوقت الكافي لتغيير ملابسه ومكياجه وحالته النفسية من دور إلى دور. ولتفادي الكارثة التي نعرف أنها كثيرًا ما تحدث لمن يقومون بالتتابع بتمثيل أكثر من دور في رواية واحدة لأول مرة في حياتهم، وذلك حينما يحاول ممثل قليل البخت أن يكون شخصين في وقت واحد. أما إذا خيل إليك أن ليس لديك من الأشخاص ما يكفي لأن تعهد إلى كل منهم بشيء ينهض بعمله في إخراج التمثيلية، فلشد ما تكون مخطئًا في ذلك. ولسوف تدهش أيما دهش لما يحتاج إليه إخراج تمثيلية من التمثيليات من الأعداد الضخمة من الأشخاص الذين يمكن استخدامهم في الإخراج؛ فهناك صانعو الملابس ومصممو الأزياء، وصناع المكياج، وعمال الإضاءة، وعمال المنصة، وعمال الأثاث (الإكسسوار). ثم الذين يقومون بالبحث والتنقيب في بطون الكتب، ثم الملقن وصغار العمال كضارب الجرس في الميعاد المحدد أو العامل الذي يضع إحدى الأسطوانات على الحاكي.. أضف إلى ذلك ما تزخر به تمثيليات شكسبير من الأدوار التي لا يتكلم أصحابها في مشاهد المجاميع الكبيرة. ويمكن أن يكون هؤلاء في أثناء التدريب على درجة كبيرة من الأهمية، كما يمكن أن ينيروا الطريق للمخرج. ومن الممكن أن تتعلم الشيء الكثير من الإخراج أيضًا من غير أن تتوفر لديك جميع وسائل المسرح الاحترافي وتكون رهن إشارتك؛ وحسبك أن تتخذ مسرحًا بدائيًا من صالة المدرسة أو من حجرة الدراسة أو حتى من أي مكان مكشوف. وتذكر أن الجمهور لا يتساهل عادة إلا في الأخطاء الناجمة عن البيئة، أعني المكان الذي يجري فيه التمثيل.

وهناك مرتبة من مراتب التمثيل أقل من مرتبة الإخراج الكامل للتمثيلية هي مرتبة التدريب على قراءتها؛ وهي تفيد الطلاب فائدة قصوى، ثم هي أحيانًا مرتبة عملية أكثر من الإخراج الذي يستغرق وقتًا أطول، كما تكلف عادة مبالغ معينة من

المال. والذي أقصده هو التدريب على القراءة الذي يجري وفق أصول سليمة يمكن أن تتيح لمشاهديه سهرة لطيفة ممتعة، ويمكن أن يستعمل فيه قليل من الأثاث وبعض الملابس المرتجلة.

ونقول أخيرًا أن أولئك الذين لا تيسر لهم أمورهم حتى تدريبًا على قراءة التمثيلية، أو أولئك الذين قد لا يجدون حتى الجمهور الذي يستمع إليهم.. نقول إن واجب هؤلاء أن يقرأوا التمثيلية على الأقل بصوت مرتفع مع أشخاص مختلفين يضطلعون بأدوار مختلفة، فهذا خير من ألا ينطق الحوار كلية (أي يقرأ جهرة). ونحن إذا طلب إلينا أن نقرأ شيئًا بصوت مرتفع وجب علينا على الأقل أن نفكر فيما يعني هذا الشيء، ولا بأس من أن نرجع لأول مرة إلى الملاحظات وشروح المصطلحات باهتمام حقيقي، مستيقنين أننا بدون مساعدة هذه الملاحظات وتلك الشروح لا نستطيع أن نقرأ دورنا قراءة فطنة واعية. حقًا إن مستوى القراءة في بلادنا مستوى فقير نوعًا، وكثير منا تنقصه الثقة في نفسه، غير أن الطريقة لتحسين مستوانا في أي فن، وبثّ الثقة في نفوسنا، هو أن نمارس هذا الفن.

وهذه المحاولات المختلفة المستويات، والتي تبذل لمعالجة التمثيلية بشيء من الاعتبار لمقاصد المؤلف الأصلية، هي أحسن طريقة لفهم هذه المقاصد. إن علينا أن نفهم البيت من الشعر لكي ننطقه بالتنغيمات الصوتية المناسبة، أو في كثير من الأحيان لننفذ الذي يتضمنه. ففي شكسبير ومعاصريه ممن تدرس تمثيلياتهم عادة للامتحانات أكثر مما تدرس تمثيليات غيرهم، نجد أن التوجيهات مدرجة في أغلب الأحوال في ثنايا الحوار. والواقع أننا إن لم ندرك ذلك ولم نطع هذه التوجيهات، لفقد الكلام كثيرًا من أهميته.

وإليك هذا الحوار من مسرحية هنري الرابع لشكسبير (ح أ — ف ٢ — مشهد ٤).

الأمير هنري: هل تنوب عن والدي، وتناقشني في خصوصيات حياتي؟

فولستاف: أيمكن هذا؟ موافق: هذا الكرسي سيكون أريكة ملكي، وهذا الخنجر صولجاني، وذلك المسند تاجي.

الأمير هنري: سيظن الناس أريكتك كرسي مستراح، وصولجانك الذهبي خنجرًا من رصاص، وتاجك الثمين المرصع هامة أسيفة صلعاء!

فولستاف: لا بأس.. وأنت.. لتحتفظ بشيء من حرارة العظمة حينما يغلب الثأر. إلي بكأس من النبيذ الأبيض البكر ليجعل عيني تبدوان حمراوين، وحتى يظن من يراهما أنني كنت أبكي، فإنني يجب أن أتكلم والعاطفة غالبة علي، وسأفعل هذا بالهيئة التي كان يبدو بها الملك قمبيز.

(يشرب)

الأمير هنري: حسنًا.. ها هي ذي رجلي.

فولستاف: وها هي ذي خطبتي.. تنح جانبًا يا صاحب السمو.

المضيفة (ربة المنزل): بوركت يا رباه! تالله! إنها لمزحة مسلية!

فولستاف: لا تبكي يا مليكتي الجميلة.. لأن جميع هذه الدموع المنهمرة لا فائدة فيها.

المضيفة: يا للأب المسكين: لشد ما يتقلص محياه!

فولستاف: بربكم أيها السادة إلا ما دخلتم بالملكة المحزونة، لأن الدموع لتقف جامدة في مآقيها.

فالملاحظة أو التوجيه المسرحي الوحيد[1] هنا هو "يشرب"، غير أنه لا يخفى أننا بحاجة إلى ما هو أكثر من هذا. ففولستاف، هذا السمين السميك السمج، ينظر في الغرفة باحثًا عن بعض الأثاث الذي يصلح للعبته الشائنة غير اللائقة. وهو لا يجد صعوبة في العثور بشيء يجلس عليه، وهو بلا شك يطرّح به إلى المكان الذي سوف يجلس فيه وهو يذكر اسم هذا الشيء؛ تم هو يسال خنجره الرخيص الزري الهيئة ليجعل منه صولجانه... لكنه لا يجد في الغرفة ما يشبه التاج ولو من بعيد؛ ولعله من أجل هذا يتوقف قليلاً ليبحث عن شيء ليتخذ منه تاجًا له؛ وأخيرًا يلتقط مسندًا فيجعله على رأسه؛ ولا يكدا يصل إلى هذه النقطة حتى يستغرق جميع نداماه في الضحك. ويقدم إليه بعضهم الشراب، والراجح أن المضيفة هي التي تقدمه إليه. وهو بلا شك يجرع منه جرعة لذيذة متلمظة، ولعله يفعل هذا وهو يرفع المسند فوق رأسه ويميل إلى وراء لكي يجرع الشراب. والأمير وهو يقول: "وها هي ذي رجلي" لا يشير إلى رجله؛ لكنه ينجني. وعندما يشرع فولستاف في تشخيصه إذا هو يستغرق في خطبة شديدة الرنين والاصطناع. وتخيله لأسلوب الملك وهيئته غير قمين بأن يكون تخيلاً صحيحًا أو دقيقًا، ومما لا شك فيه أنه تخيل غير جذاب ولا ودي. أم المضيفة التي كانت تتضاحك بفتور منذ قليل فترى الآن وهي مستغرقة في ضحك شديد يجعلها تمسح الدمع من عينيها، الأمر الذي يجعل فولستاف يزيد في خطبته الهزلية التي يسخر فيها من أسلوب الخطب المفجعة؛ والكلمات التي يرسلها توحي بتفصيلات من الإشارات والإيحاءات – كهذه الحركة الجارفة في إبعاده للأمير بتلك الطريقة التي تنم عن العجز والجاه والت تصحب قوله له: "تنح جانبًا يا صاحب السمو".. وإشارته اللطيفة العطوف للمضيفة (ربة المنزل) – ولعله يضع ذراعه حولها إذا كانت قريبة منه بما يكفي لكي يفعل ذلك – والإشارة النهائية إلى "السادة" لكي يدخلوا بالملكة. والصانع المتخصص في عمل المكياج يستنتج من النص أن فولستاف رجل أصلع؛ فإذا كنا

(١) ثم نحن لا نعلم كم كان عدد التوجيهات التي كانت ترد بقلم شكسبير في النسخة الأصلية (المؤلف).

قد فكرنا في هذا كله استعدادًا لإخراج التمثيلية أو لمجرد التدريب على قراءتها نكون قد قرأنا الأصل قراءة صحيحة وكما يجب.

والمشهد الآتي – وهو من تمثيلية أحدث عهدًا يشتمل على توجيهات أخرى أكثر مما في المشهد السابق، إلا أن القارئ الواعي يدرك أن ثمة ما يجب القيام به أكثر مما هو منصوص عليه من هذه الإرشادات المكتوبة بحروف صغيرة مغايرة لحروف النص (وقد اخترت هذه القطعة بالذات لأن القارئ قد يحب أن يقارن بينها وبين القطعة التي توازيها في مسرحية شكسبير: أنطوني وكليوبتره. أما قطعتنا فمن مسرحية جون دريدن[1]: الكل للحب[2] All For Love):

(تدخل تشارميون وإيراس)

تشارميون: ماذا يجب عمله؟

كليوبتره: قليلاً من الحفاوة والمجاملة أيها الأصدقاء؛ ولكن على أن تكون مجاملة لائقة مناسبة. فأولاً هذا الغار سوف يتوج رأس بطلي؛ إنه لم يسقط سقطة السفلة الجبناء ولا هو ترك درعه وراءه – إنك وحدك الذي كان بمقدورك أن تنتصر على نفسك، وأنت وحدك الذي كنت جديرًا بهذا النصر.

تشارميون: وإلام ترمي

شعارات ما تبدين من عظمة وأمارات تلك الجلالة؟

---

(1) جون دريدن John Dryden (١٦٣١ – ١٧٠٠) الشاعر والكتاب المسرحي الإنجليزي المشهور – ثم الناقد والكتاب الساخر اللاذع، والذي كان موضع إعجاب زملائه من كتاب فترة عودة الملكية The Restoration – أي عودة آل ستيوارت إلى حكم إنجلترا بعد سقوط كروموبل – وعلى رأس هؤلاء الكتاب كونجريف وفنانبره وأديسوه. وقد كان يتمسك بالشعر المقفى ثم تركه إلى الشعر المرسل – وكان يخالف معظم كتاب المسرح في هذه الفترة من حيث نظافة مسرحياته وعدم إفحاشها. وله كتب مختلفة عن الشعر والنقد. (د)

(2) الكل للحب All For Love مأساة كتبها دريدن يعارض فيها مأساة شكسبير "أنطوني وكليوبتره" وقد ظهرت سنة ١٦٧٨ وكانت تسمى أيضًا: The World Well Lost وتتألف من افتتاحية وخمسة فصول وخاتمة، ويخالف فيها شكسبير إذ يحصر الفعل Action في حادث حصار أنطوني في الإسكندرية، وفي نضال فنتيديوس ودولابلا وأوكتافيد ضد كليوبتره (د)

كليوبتره: بليدة كليلة الفهم.. هذا أنت! عجبًا! إنها للقاء حبيبي فكما رأيته أول ما رأيته على ضفاف نهر كندوس، وأنا أتلألأ من رأسي إلى إخمص قدمي كما لو كنت ربة، وبمثل هذه الزينة، لا بد أن ألقاه مرة أخرى، وأفراحي الثانية به لا بد أن تنافس في عظمتها أفراحي الأولى.. البدار البدار كلتاكما وألبسا عروس أنطوني.

تشارميون: ها قد انتهينا.

كليوبتره: فالآن.. أجلساني إلى جانب سيدي.. إنني أتمسك بهذا المكان؛ لأنني يجب أن أقهر قيصر أيضًا.. كما قهرته،

وأنال نصيبي من العالم — لك الله أيتها الرفات العزيزة، يا رفات حبيبي الخالد..

يجب ألا تمتد يد كافرة عاقة فتزيلك من هنا

بل ظل راقد هنا إلى الأبد، ولتمنح مصر

موتك هذا السلام الذي أنكرته على حياتك؛

ناوليني العلبة.

إيواس: تحت الفاكهة

يرقد الصل

كليوبتره: مرحبًا أيها المخاتل الرحيم: (وهي تنحي أوراق النبات)

أنت يا خير اللصوص، يا من بمفتاحك البسيط

تفتح مغاليق الحياة، ودون أن يراك أحد منا

تسرقنا حتى من أنفسنا؛ مؤديًا بعملك هذا

ما يؤديه الموت من عمل مرعب، بل خيرًا مما يقوم به

هو نفسه ماسًا جوارحنا مسًا رقيقًا حتى يغلب علينا النعاس

فيقف ذلك الموت جانبًا، مخدوعًا بصورته ذاتها

ولا يظن نفسه إلا نائمًا

سيرابيون: الملكة.. أين هي (من الداخل)

لقد استسلمت المدينة، وقيصر لدى بواباتها.

كليوبتره: إنه يأتي متأخرًا جدًا ليغزو حقوق الموت، البدار .. اكشفي ذراعي.. واستثيري غضب الصل

(تمد ذراعها.. ثم تسحبها ثانية)

أيها الجبان

أيمكن أن تتآمر مع قيصر على خيانتي

كأنك لست جزءًا مني؟.. إذن فسأرغمك على ذلك،

ولن أدع قيصر يزهق روحي.

بل إني لأرسل روحي، بيدي أنا نفسي، إلى أنطوني.

(تستدير جانبًا. وعند ذلك ترينا ذراعها دامية) أبعدوه من هنا.. فقد قضي الأمر.

سيرابيون: حطموا الأبواب (من الداخل) واحرسوا الخائن جيدًا.

تشارميون: النوبة نوبتنا.

إيراس: والآن يا تشارميون.. لكي نكون جديرين بملكيتنا ومولاتنا العظيمة (يلتمسان الصل)

كليوبتره: ها أنا ذي أيها الموت أشعر بك في عروقي بالفعل؛ إني أمضي بمحض إرادتي وعزيمتي لألقى سيدي؛ وسرعان ما نلتقي. إن خدرًا شديدًا ينتشر في كل جارحة من جوارحي، والخدر يصل الآن إلى رأسي.. وجفوني تتهدل. وحبيبي العزيز يتلاشى في ضبابة غائمة.

فأين يمكنني أن أجده.. أين؟ ناشدتكم الله أن تعيدوني إليه، وأن تضعوني فوق صدره – يا قيصر!

ما عندك، والآن.. فرق بيننا، إن تستطع (تموت).

* * *

ففي هذا الجزء من نص المسرحية نجد توجيهات مسرحية فعلاً لطريقة تناول الصلال (الأفاعي)؛ غير أن الحوار يتضمن كذلك أن كليوبتره تضع إكليلاً من الغار على رأس أنطوني المتوفى، وأن كليوبتره تلبس نوعًا من أنواع الزينة الملكية، والراجح أنه ثوب وتاج كما هو وارد في تمثيلية شكسبير عن الموضوع نفسه، وأن وصيفات كليوبتره يقمن بتزيينها بأدوات زينتها، وأنهن يقدنها إلى مكان ما بجانب أنطوني، فإذا لم تؤد هذه الأفعال فإن الكلمات تكاد تخلو من المعنى. وإليك خطبة مفردة – أي يقوم بإلقائها فرد واحد في ملهاة الخدعة الظريفة[1] The

---

(1) جورج فاركوار (١٦٧٨ – ١٧٠٧) الكاتب الأيرلندي الفكه المشهور والذي عمل أول ما عمل ممثلاً بالمسرح في دبلن ثم فر بعد عنه أحد زملائه الممثلين في مبارزة.. وأقام في لندن حيث قدر له أن يكون من أبرز كتاب الملاهي في فترة عودة

Beaux Stratagem لجورج[1] فاركوار، ومما لا شك فيه أن الخطبة لم يقصد بها أن تلقى من غير أفعال تصاحب إلقاءها:

إيمول: إن في ذلك لشيئًا يمكن أن يؤدي إلى فائدة. فظهور رجل غريب في كنيسة ريفية يسترعي كثيرًا من الأنظار كما يسترعيها شهاب ثاقب، وهو لا يكاد يدخل الكنيسة حتى تنتشر سلسلة من الهمسات تطن حول جماعة المصلين في الحال، فهل يتساءلون: من هو؟ ومن أين؟ هل تعرفه وبعد ذلك يا سيدي أنفخ الشماس نصف كرون بقشيشًا فيحتجنها اللص ثم يقودني إلى أحسن مقعد في الكنيسة؛ ثم أخرج علبة نشوقي وأنحني لأحيي المطران أو نائبه إذا كان هو الذي يتولى إقامة الصلاة؛ ثم أتخير إحدى الجميلات وأسمر عيني على عينيها؛ وأدمي أنفي بقوة الخيال وأرى كل من في الكنيسة غرضي ومكنون حبي وذلك بمحاولة إخفائه. وبعد الصلاة يعتقد أهل البلدة جميعًا أنني مغرم بالحسناء. متيم بها صبابة، ويقنعونها بأنني مشرف على الهلاك في هواها.. ثم يأتي دوري وينقلب الوضع فإذا هي متيمة بي حقًا. مولعة بي صدقًا..ذائبة في غرامي كما ذبت من قبل في غرامها.

* * *

وهذه الخطبة لا تستلزم ما استلزمته سابقتها من أفعال ذات أهمية لتطور التمثيلية؛ فوظيفة الخطبة هو التسلية وتصوير الشخصية، ولكن في حالة إخراج التمثيلية يستطيع إيمول وهو يلقي هذه الخطبة القيام بقدر كبير من التمثيل الإيمائي

الملكية.. وكثير من شخصيات ملاهيه من نوع الأنماط أو النماذج البشرية، ومن أشهر ملاهيه Love & Business و The Beaux Stratagem و The Constant Couple و The Inconstant (د)

(1) الخدعة الظريفة The Beaux Stratagem ملهاة لجورج فاركوار ظهرت سنة ١٧٠٧ (سنة وفاة الكاتب) وهي من أخريات الملاهي السلوكية التي أذاعت اسم الكاتب كونجريف. وقد كتبها فاركوار في ستة أسابيع وهو يعاني مرض الموت؛ تدور حول استخفاء السيدين آرشر وإيمول Aimwell في صورة سيد وخادمه ونزولهما في فندق حيث تجري بعض المغامرات المضحكة بين النزلاء من سادة وسيدات (د).

الذي يصور به الأفعال التي يصفها، كما يستطيع القيام بإشارات وحركات أخرى لطيفة ظريفة.

وخطبة أوفيليا المشهورة التي تلقيها في لحظات جنونها في مأساة "هاملت" تضع المخرج أمام مشكلات كثيرة:

"هاك أزهار إكليل الجبل.. وتلك للذكرى.. أرجوك يا حبيبي.. تذكر.. وهاك أزاهر البنسيه.. وتلك الأفكار.. وها هي أزهار الشمر.. إنها لك.. وزهرات العائق.. وهذه زهرات سذَّاب لك.. وشيء منها لي.. – وفي وسعنا أن نسميها زهرات رعي الحمام[1] أيام الآحاد – أواه.. إنك يجب أن تزيني بزهرات سذَّابك على نحو مخالف لإظهار فرق ما بيننا – وهاك زهرة من زهرات الأقحوان.. وكنت أوثر أن أعطيك بعض زهرات البنفسج إلا أنها ذبلت وجفت جميعًا عندما مات أبي – يقولون إنه انتهى نهاية صالحة.."

فعلى المخرج قبل كل شيء أن يتعرف لغة الزهر، ثم يقرر لمن يحب أن تقدم كل من تلك الأزاهير، لأنها يمكن أن يكون لها جميعًا مغزى درامي. وإليك خطبة هزلية مضحكة من شكسبير أقل شهرة من خطبة أوفيليا قليلاً، إلا أنها جديرة بالدرس لما تتضمنه من التوجيهات والإرشادات المسرحية، وقد تكون تمرينًا طيبًا حينما نحللها بالتفصيل ونمثلها، وهي من ملهاة "سيدان من فيرونا – الفصل الثاني – المشهد الثالث":

"كلا – بل لا بد أن تكون هذه الساعة حتى أكون قد فرغت من بكائي. إن كل الفتيان الذين على شاكلة الفتى لونس فيهم ذلك العيب نفسه، ولقد تسلمت نصيبي كالابن المتلاف، وإني لمتوجه مع السيد بروتيس إلى البلاط الإمبراطوري.

---

(1) verbena أو vervain أو grace – of – herb أو grace – Herb واسمه بالعربي رعي الحمام أو رجل الحمام نبات طيب الرائحة وله زهرة صغيرة (هـ – خ).

وأظن أن كلبي كراب سيكون أشرس الكلاب طبعًا، وستكون أمي مستغرقة في البكاء، وأبي معولاً مولولاً، وأختي نائحة صائحة، ووصيفتنا صارخة نابحة، وقطتنا لاوية يديها، وبيتنا كله في انقلاب واضطراب.. ولكن ألم يسكب هذا الكلب اللئيم الخسيس القاسي المتحجر القلب دمعة واحدة.. لقد قُدَّ من حجر صلد.. من حصاةٍ لا تلين.. وليس في قلبه من الرحمة أكثر مما في فؤاد كلب "مسعور":

إن اليهودي نفسه لو رآنا نفترق لبكى من أجلنا – كيف لا وهذه جدتنا العجوز التي لا أعين لها قد بكت عند رحيلي وهي العمياء التي لا ترى.. كلا.. بل لا بد أن أريك كيف كان ذلك. لنفرض أن هذه الحذاء هي أبي.. لا لا.. هذه الحذاء اليسرى هي أبي... لا لا لا.. هذه النعل اليسرى هي أمي.. كلا كلا.. إن هذه لا يمكن أن تكون أبي ولا أمي.. أجل أجل.. إنها كذاك – إنها كذاك، فإن لها لأبأس فعل. إن هذه الحذاء، وفيها هذه الخرق، هي أمي، وهذه الحذاء هي أبي. لعنة الله عليها! تمام. تمام. والآن يا سيدي.. إن هذه العصا هي أختي.. وهذا لأنها كما لعلك ترى.. بيضاء كالزنبقة، وضئيلة قليلة مثل المخصرة. وهذه القبعة هي نان.. نان وصيفتنا.. أما أنا فالكلب.. أو.. لا لا.. الكلب هو نفسه، وأنا هو الكلب.. لا، الكلب هو أنا وأنا هو نفسي... أي نعم.. هذا هو، تمام تمام والآن لأبدأ بأبي: "أبي.. بركاتك يا خير الآباء.. والآن، لا تستطيع هذه الحذاء أن تنطق كلمة واحدة من فرط البكاء. والآن.. ألا يجب أن أقبل أبي.. حسن.. إنه مستغرق في البكاء.. والآن جاء دور أمي.. آه! إنها تتكلم كلام امرأة أطار الحزن صوابها! – لا بأس. سأقبلها.. ها هي ذي.. إن أنفاس أمي تتردد شهيقًا وزفيرًا.. والآن.. إلى أختي.. لاحظ الأنين الذي ترسله!.. أما الكلب فإنه لم يسكب دمعة واحدة في أثناء ذلك كله.. بل لم ينبس ببنت شفة. ولكن انظر كيف أغرقت الأرض بدموعي".

لقد صور لنا شكسبير لونس بوصفه رجلاً محدود الذكاء جدًا، ولكن لكي نمثل دور لونس تمثيلاً سليمًا فلشد ما نحتاج إلى قدر عظيم جدًا من الذكاء وحسن التطبيق.

والكتاب المسرحيون المحدثون يستعملون في أصول تمثيلياتهم قدرًا من الإرشادات والتوجيهات أكثر مما كان يستعمله من قبلهم، حتى لقد يكون من الأيسر لنا أن نفهم ما ترمي إليه التمثيلية الحديثة ونحن نقرأ نصوصها قراءة صامتة. إلا أننا ونحن ندرس تمثيلية معاصرة أيضًا فإن إخراجها يلقي عليها كثيرًا من الضوء الجديد الذي لم يرشد إليه الكاتب. مثال ذلك مسرحيات ت. س. إليوت T. S. Eliot [1] "The Cocktail Party أو حفلة الشراب" التي نرى فيها القوم يأكلون ويشربون في المشهد الأول في أثناء المحادثة، بينما إدوارد، المضيف، يتنقل في الغرفة يقدم الأشربة والطعام حتى يخبره أحد الضيوف أنه قلق أكثر مما ينبغي على راحة ضيوفه. فواجب الذي يتولى إخراج المسرحية أن يلقي باله إلى أن الحركات التي كانت تصدر عن إدوارد توحي فعلاً بهذا القلق، إلا أنه يجب ألا يمر أمام أي شخص شرع يتكلم، ولا يصرف انتباه الناس عن الأسطر المهمة، وألا يوقع نفسه في موقف مستحيل فيما يتصل بأي شخص يجب عليه أن يكلمه. إن كل هذا يتطلب تركيزًا تفصيليًا.

فمن هذا يتضح أن كل شيء يجعل المسرحية تسير حقيقة وتتحدث بالفعل يساعد على تذوقنا للمسرحية وقدرها حق قدرها. ومما له قيمته أيضًا أن نذكر أن إخراج "تمثيلية مقررة" أو القيام بتدريب في القراءة عليها، أو حتى قراءتها بصوت

---

(١) ت. س. إليوت Thomas Steams Eliot (١٨٨٨ – ٠) الشاعر والكاتب المسرحي الأمريكي المولد الإنجليزي النشأة، والذي رد إلى المسرحية الشعرية شبابها، ومن أشهر مسرحياته: جريمة قتل في الكاتدرائية والتئام شمل العائلة The Family Reunion. وله مسرحية "الصخرة The Rock" التي اشترك معه في تأليفها مارتن بروني. وقد رأس تحرير مجلة The Criterion الشهرية – ومن كتبه في النقد "رسالة في المسرحية الشعرية" و "موضوعات في النقد". وإليوت يعارض الرومنسية ويدعو إلى العودة إلى كلاسية القرن الثامن عشر.. (وقد أسمعت لو ناديت حيًا..) فقد ماتت الكلاسية كما بادت الرومنسية (د).

مرتفع مع أناس مختلفين في أدوارها المختلفة، يزيد زيادة عظيمة في التذاذنا بأعمال الامتحان واستمتاعنا بها، وأعمال الامتحان يمكن أحيانًا، وبكل أسف، أن تكون من الكآبة بحيث تهدم القيم الثقافية وتقضي على مواضع المتعة في التعلم، تلك القيم وهذه المواضع التي هي السبب الحقيقي الأصيل لما ننشئه من معاهد وجامعات وما نعقده من امتحانات. وجماعات الهواة المسرحية تتيح خبرة عظيمة الأهمية وتجربة لها قيمتها لكثير ممن لا تقدر ملكاتهم الخلاقة على شيء أكثر من تفسير أعمالة الأصالة الخلاقة التي يقوم بها بعض الناس. ولشد ما يسرني أن أرى عادة قراءة التمثيليات بصوت مرتفع لمجرد التسلية تصبح عادة شائعة في منازلنا، لأن القراءة بهذه الطريقة أكثر طرافة وإمتاعًا من التفرج بالتلفزيون كل مساء، لأن مما يسلينا أكثر أن نعمل شيئًا بدلاً من أن يطعمنا غيرنا بالمعلقة باستمرار وعلى الدوام؛ والاستمتاع بالفن ليس على الإطلاق في حقيقته شيئًا سلبيًا تمامًا؛ وقليل من التعاون مع الفنان شيء تمس إليه الحاجة دائمًا، وقراءة تمثيلية من التمثيليات وسط أفراد الأسرة تجربة في منتهى الإمتاع.

وقد تكون إحدى ذكرياتي السخيفة التي ظلت تغازلني زمنًا طويلاً نذيرًا قاسيًا من هذا اللون من ألوان الانتقاض وسوء الفهم الذي قد ينشأ من موقفنا موقفًا شديد السلبية من المسرحية؛ فقد حدث قبل الحرب العالمية الثانية، وذلك عندما كنت في سن لا تسمح لي بالتعليق على سخف الكثيرين من الكبار الراشدين وحمقهم. حدث أن أعطيت نسخة من تمثيلية . ر. إ. شرود R. E. Sherwood [1] اللطيفة التي تهاجم الحرب وتهاج الفاشستية والمسماة "فرحة العبيط Idiot's

(1) روبرت إمت شرود Robert Emmett Sherwood (١٨٩٦ – ١٩٥٥) الكاتب المسرحي الأمريكي الطائر الذكر والذي عمل ناقدًا مسرحيًا لأشهر مجلات أمريكا. ويتراوح أسلوب كوميدياته بين السوقية والأدب المكشوف وبين الفكاهة الساذجة. ومن أشهر مسرحياته: "الطريق إلى رومه" و"التئام الشمل في فينا" و"أكروبوليس" و"الغابة الملعونة" و"توفاريش" و"فرحة العبيط" و"إيب لنكولن في إلينوس Abe Lincoln in Illinois" (د).

Delight [١]". والتمثيلية قد لا تناسب الأيام التي نعيش فيها الآن، لكنها كانت في الوقت الذي كتبت فيه نذيرًا مثيرًا ينطوي على الذكاء والتفكير ضد خطر الحرب الذي كانت ترهص به الفاشستية الأوربية، كما تحتوي التمثيلية أيضًا على عدد من الشخصيات المهمة؛ وقد قضينا أنا وأبي وأمي أمسيتين أو ثلاث أمسيات لطيفة تثقيفية في قراءة التمثيلية مع بعضنا، جالسين أمام منضدة المطبخ منكبين على نسختنا الوحيدة، وكل منا يقوم بأكثر من دور، إلا أننا كنا مع ذلك نشعر بمتعة كبيرة في عمليتنا هذه. وقد أدهشتني والدتي بنجاحها العظيم في أدائها دور المرأة اللعوب الغامضة، وبعد أسابيع من ذلك زرنا قسيس من جماعة المنشقين، (أو أهل الخلاف في الرأي)، فأعاره والدي الذي كان شديد التأثر والإعجاب بالتمثيلية نسختنا هذه وطلب منه رأيه فيها، ظانًا بالطبع أن رجلاً لا بأس بثقافته ومن رجال الفكر مثل هذا القسيس يستطيع أن يحظى بنشوة ذهنية خالصة من تمثيلية تقوم على موضوع سياسي من الموضوعات الهامة في تلك الأيام؛ وقرأ القسيس الرواية ووجد فيها في مناسبات قليلة شخصًا يقدم إلى أحد رفاقه شيئًا من الشراب كتحية اجتماعية. وعندما رد سيادته النسخة إلى والدي سأله: "لعلك سررت من تلك السخرية الهائلة في المشهد الأخير!" ولم يزد القسيس على أن قال: "ألا ترى إغراق الرواية في كل هذا الشراب شيئًا مزعجًا؟" ولم تستطع العائلة كلها أن تنتزع من القسيس أي تعليق آخر على المسرحية. وكل هذا نتيجة لقراءته إياها تلك القراءة الصامتة.

---

(١) فرحة العبيط Idiot's Delight مسرحية لشرود ظهرت سنة ١٩٣٦ وتتلخص في أن فندقًا بجبال الألب ينزل فيه عالم ألماني ورجل ميرة وذخيرة فرنسي وممثل فودفيلات أمريكي هو وفرقته، والفتاة إيرين الغامضة. وعندما كانت الحرب تهدد بالنشوب كان هؤلاء جميعًا في عزلة عن العالم. ويدور الحديث بينهم عن سخف الحرب وقلة جدواها ثم على قلة أهمية "صغار الناس" في إدارة رحاها – أولئك الذين يكونون أوساط الناس.. ثم يمضي الجماعة عن الفندق حتى لا يبق هناك غير إيرين والممثل هاري – ممثل الفودفيلات، ليستعيدا حبهما القديم، وليعزما على أن يحييا حياتهما الخاصة بطريقتهما الخاصة.. بعيدًا عن الأحداث التي يغلي بها العالم (د).

الفصل الثالث

الفعل المرئي

يا قارئي العزيز: إني لأدرك
كف انتظرت بفارغ الصبر؛
والآن.. إني لأخشى أن تتوقع
أن أقص عليك قصة من القصص.

وردزورث (من قصيدته سيمون لي)

إن عقدة المسرحية، ومثلها في ذلك مثل عقدة القصة الطويلة أو الأقصوصة القصيرة، بل المنظومة القصصية، هي الحكاية ذاتها. ومن التمرينات الآلية عادة تلخيص مثل هذه الحكاية، وأهم من ذلك التمرين دراسة ما في بنائها من مهارة. على أننا لا نستطيع الحكم على كل من خلاصة تلك العقدة وتفصيلاتها في توسع وإسهاب إلا على ضوء تلك الحقيقة الأساسية الهامة التي تتركز في معرفة طبيعة المسرحية، وهي الطبيعة التي تقوم على أبعاد ثلاثة. إن العقدة يجب أن تكون من ذلك النوع الذي يمكن في الغالب تصويره بواسطة الكائنات البشرية العادية فوق منصة عامة.

ومما لا بد منه لعقدة التمثيلية كذلك أن تكون واضحة شديدة الوضوح، حتى لا يصعب على المتفرجين تتبعها بالسرعة الضرورية. ولهذا فعقدة التمثيلية تكون عادة إما حكاية بسيطة سهلة، وإما أن تكون حكاية تتوقف التسلية ومناط المتعة فيها على زحمة التعقيدات وتدفقها أكثر مما يتوقف ذلك كله على تقرير المغزى

الكامل التام لجميع تلك التعقيدات، وهذا كله في بعض الملاهي التي يكون الفعل فيها معقدًا شديد التعقيد.

ومن أمثلة العقدة المتناهية في البساطة عقدة مأساة "أوديب ملكًا" لسوفوكلس؛ وتتلخص الحكاية كلها، إذا طلب إلينا أن نقوم بتلخيصها، فيما يلي: يجتاح الطاعون مدينة طيبة، ومن أجل ذلك يجرى البحث عن قاتل ملكها السابق الملك لابوس حتى لا تتعرض المدينة للعنة الآلهة بسبب هذه الجريمة التي لم يُكفَّر عنها، وبالأحرى لم يقتص فيها من القاتل. وكان الملك أوديب الذي حضر إلى المدينة بوصفه أجنبيًا عنها منذ سنين مضت قد أنقذ أهل طيبة من الهولة، أو الوحش الخرافي الهائل، ومن ثم كافأه الطيبيون بأن زوجوه من ملكتهم الأرمل، كما نصبوه ملكًا عليهم؛ ثم يأتي الكاهن الأعمى تيرزياس فيوجه إليه تهمة قتل الملك لايوس، ويثور أوديب الذيل لم يكن يدري من أمر ذلك الماضي شيئًا، ويصطدم بالكاهن وبأخي الملكة الأمير كريون، ويتهمهما بالتآمر عليه. على أنه لا يلبث أن يساوره الشك في أنه ربما يكون قد قلت الملك لايوس وهو لا يعرف من هو في معركة كان يدافع فيها عن نفسه، وبينما هو بسبيل البحث عما يبرئه من تلك التهمة إذا به يكتشف بمحض الصدفة وبما لا يدع مجالاً للشك أنه قتل لايوس، وأن لايوس هذا هو أبوه، وأنه قد تزوج من أمه التي حملته في أحشائها. ولا تكاد الملكة تدرك ذلك حتى يصيبها الهول وتقتل نفسها، ويسمل أوديب عينيه في سورة من الخبل، وطائف من المس والهول... فهذه العقدة هي من البساطة واليسر بالقدر الذي يمكن أن تبلغه أية عقدة منهما، إذ أنها لا تشتمل على حوادث جانبية أو أحداث فرعية تعقد العملية المفجعة الواحدة للاكتشاف الذي اكتشفه أوديب. وعقدة مأساة آنتيجوني التي وصفناها من قبل تشتمل إلى حد ما على شيء أكثر تعقيدًا، كما تشتمل على أكثر من مشكلة واحدة، وإن تكن مشكلاتها كلها جزءًا من المعضلة الرئيسية للصدام بين القانون وبين الإنسانية، وقد تكون العقدة في الملهاة أيضًا بسيطة بالغة منتهى البساطة، كما يتجلى ذلك في ملهاة بن

جونسون[1]: "المرأة الصامتة [2]: "The Silent Woman" أو ملهاة شو "كانديدا". وعقد الملاهي تكون إجمالاً أكثر تعقيدًا وأشد زخرفًا من عقد المآسي.

وثمة مآس يشتد التعقيد فيها والتشابك في عقدها، فمن ذلك "الملك لير" لشكسبير، ودوقة مالفي"[3] لوبستر[4] Webster ، "والقلب المنسحق[5] Broken Heart" لفورد[6] Ford. ونجد في كل من هذه المآسي موضوعًا رئيسيًا ألحق به الكاتب موضوعًا فرعيًا أو أكثر من موضوع فرعي. ومن أمثلة الملهاة المعقدة ملهاة

([1]) بن جونسون Ben Jonson (١٥٧٣ – ١٦٣٧) للكاتب المسرحي العظيم والذي يلي شكسبير ومارلو في المنزلة بين شعراء المسرح في عصر إليزابيث. وقد اشتغل بعد تخرجه في كيمبردج، وبعد تركه الجيش، ممثلاً في فرقة هنسلو. وفي سنة ١٥٩٨ كتب أعظم ملاهيه Every man in His Humour وقد حبس لقتله رجلاً في مبارزة، وبعد خروجه من السجن اعتنق المذهب الكاثوليكي مدة اثنتي عشرة سنة. وبن جونسون وإن يكن من أعظم كتاب الملاهي إلا أنه كتب مآسي عظيمة مثل سيجانوس Sejanus وكاتيلين Catiline ومؤامرته His Conspiracy. وأشهر ملاهيه هي: فولبون Volpone، والمرأة الصامتة The Silent Woman والخيميائي Alchemist وقد كتب جونسون عددًا كبيرًا من مسرحيات الأقنعة Masques وكان شديد التأثر بآراء سدني ونظرياته المسرحية. وكان من أعز أصدقاء شكسبير الذي لم ينسه في وصيته. (د)

([2]) المرأة الصامتة The Silent Woman ملهاة لبن جونسون كتبها سنة ١٦٠٩ وخلاصتها أن رجلاً كان لا يطيق الضجيج ولا يصبر عليه وكان يشترط فيمن يتزوجها أن تكون امرأة صموتًا لا تثرثر، فلما تزوجها تكشفت عن أكبر ثرثارة عرفتها الدنيا فضاق بها.. ثم يتبين أخيرًا أنها ليست امرأة.. بل إنها ولد (د).

([3]) دوقة مالفي The Duchess of Malfi مأساة فظيعة للكاتب الإنجليزي جون وبستر ظهرت سنة ١٦١٤ وتعد أحسن ما كتب وقد أخذ مادتها من منظومة سبنسر (أركادنا) وقصة باندللو (Novelle) وقصة بينتر (قصر اللذة Palace of Pleasure). وتتلخص في أن زوجة مالفي الأرمل تتزوج سرًا من رئيس تشريفات بلاطها رغمًا من تحذيرات إخوتها لها بعدم الزواج مرة ثانية أملاً منهم في أن يرثوا نصيبها في أملاكهم. ثم يكشفون سر زواجها فيقتلونها ويقتلون ولديها. أما أحد أخويها فيجن، وأما الآخر فيقتله الذي أفشى سر الدوقة.. ثم لا يلبث هذا أن يقتله أخو الدوقة المجنون: فرديناند (د).

([4]) جون وبستر John Webster (١٥٨٠ – ١٦٢٥) من رجال الصف الثاني من كتاب عصر إليزابيث ويشتهر بعنف مآسيه التي أشهرها دوقة مالفي والشيطان الأبيض White Devil (د).

([5]) القلب المنسحق Broken Heart مأساة للكاتب جون فورد أحد رجال الصف الثاني من كتاب عصر إليزابيث وقد ظهرت سنة ١٦٣٣ وخلاصتها أن إيثوكليز يضطر أخته بنثيا إلى الزواج من شخص حقير يدعى باسانس لا يلبث أن يصيب بنثيا بالجنون وتموت؛ ثم يقتل أورجيلوس الذي كان يحبها أخاها إيثوكليز الذي تكون له حبيبة مغرمة به تدعى كالانثا فتقتل أورجيلوس.. أما هذه الحبيبة فتعيش "منسحقة القلب" (د).

([6]) جون فورد J. Ford (١٦٠٢ – ١٦٣٨) من الصف الثاني من كتاب عصر إليزابيث وكان يشترك في الكتابة مع دكروراولي؛ ومن أحسن مآسيه المتسمة بالأسى والقنوط: "تضحية الحب" و"القلب المنسحق" و"أحزان الحب" و"أسفًا على أنها عاهر!" و"محاكمة السيدات" (د).

"الزوجة المستثارة The Provoked Wife للكاتب فانبره[١] Vanbrugh وملهاة "فيوس مراقبة" لكرستوفر فراي. والمهازل farces التي ترتفع فيها أهمية الفعل action على أهمية الشخصيات، كما ترتفع فيها قيمة التتابع السريع للمواقف السخيفة المستحيلة، أعني المواقف العابثة غير المعقولة، على قيمة الخطب الباهرة المشرفة، تشتمل عادة على عقد شديدة التشابك والتعقيد، ولا يبدو أنه ليس من الأهمية بمكان ألا نستطيع أن نتتبع موضوعاتها تتبعًا كاملاً. ومن الأمثلة الحديثة لهذا النوع مهزلة: "فرنسيون بلا دموع[٢]" للكاتب تيرنس راتيجان Terence Rattigan ومهزلة "عمة تشارلي[٣] Charly's Aunt للكاتب براندون توماس، وهي لم تزل من المهازل الشعبية المشهورة. وكثير من المسرحيات البوليسية الحديثة تتيح لنا أمثلة طيبة لمعالجة العقد المركبة معالجة بارعة دون أن تشتمل هذه المسرحيات على أي قيم أدبية ذات بال.

وإذا كان علينا أن ندرس تمثيلية من أجل الامتحان فمن الحكمة بلا أدنى ريب أن نكتب خلاصة لعقدتها، وهذه حالة من الحالات القليلة التي يمكن أن

---

(١) الزوجة المستثارة The Provoked Wife ملهاة لفانبره ظهرت سنة ١٦٩٧ – وتتلخص في أن السير جون بروت (جون البهيم!) يسيء معاملة زوجته التي تظل وفية لزوجها بالرغم من غرام كونستانت (الوافي) بها. ويكون لكونستانت صديق يدعى (هارتفري) – أي ذو القلب الحر – فيجن غرامًا بابنة أخي الليدي بروت والمدعوة بلندا. وفي ذات ليلة، حينما تكون السيدتان في لقاء غرامي (rendezvous) مع هارتفري وكونستانت تكتشفهما السيدة الحقود ليدي فانسيفول (الست المتوهمة) فتحاول إثارة جون بروت.. ولكن المسألة تنتهي بخير (د).

(٢) فرنسيون بلا دموع French Without Tears ملهاة للكاتب تيرنس راتيجان ظهرت سنة ١٩٣٧ – وخلاصتها أن المحترم ألان هوارد هو وآخرين يتعلمون اللغة الفرنسية في فيللا ماجبنو جنوبي فرنسا بفكرة الانخراط في السلك السياسي. وتكون معهم إحدى الطالبات العابثات المدعوة ديانا ليك التي توقعهم في غرامها واحدًا بعد واحد ثم تهجرهم بعد أن تستمع بقهر قلوبهم لتخلو إلى زائر جديد هو الليوتنانت كوماندور روجرز الذي تخدعه بدوره – ثم يفيق العشاق فيتفقون على تلقين ديانا درسًا بتحقيرهم ثم غض الطرف عنها.. وتأسى ديانا إلا أنها ترسم الخطط لكي تتصبى هذا اللورد هيبيروك الذي يكون في طريقه إلى الفيللا.. فإذا وصل سيادته ظهر لها أنه ليس إلا (عيلاً!) أي طفلاً بن إحدى عشرة سنة! (د).

(٣) عمة تشارلي Charly's Aunt ملهاة للكاتب الإنجليزي براندون توماس (١٨٤٩ – ١٩١٤) ظهرت سنة ١٨٩٢ وتتلخص في تنكر البعض في شخصية تلك السيدة الثرية عمة تشارلي التي لم تصل بعد من البرازيل وعدوة تشارلي لنفر من أصدقائه ومنهم عشيقاته لقضاء وقت مرح في غرفة العمة.. التي تصل وتقضي هي أيضًا وقتًا طيبًا مع أحد عشاقها (وقد سرقت هذه القصة وظهرت في السينما المصرية) (د).

تساعدنا فيها قراءة نص المسرحية أكثر مما نشاهد عرضها أو أن نقوم بتمثيلها؛ فنحن حينما نقوم بقراءة الأصل نستطيع السير في ذلك بالسرعة التي تناسبنا، وأن نرجع إلى قراءة ما نشاء من أجزائها إذا فاتنا فهم شيء منها. وينطبق هذا بخاصة على تمثيليات شكسبير بما تشتمل عليه كل منها من طاقم الممثلين الضخم والتغييرات المتعددة في المناظر. وكتابة ملخص التمثيلية امتحان طيب لمقدار فهمنا، وهذه الكتابة تجعلنا نفكر في المعاني الدقيقة المضبوطة للكلمات والعبارات الصعبة، وإن تكن فائدة كتابة الملخص في ذلك أقل من قراءة المسرحية قراءة تمثيلية.

على أن استخلاص عقدة المسرحية من قراءة حريصة واعية، وذلك حينما نكون قد رتبنا كل شيء ترتيبًا يجعلنا ننتظر من الجمهور أن يفهمها إذا شهدها تمثل حفلة واحدة، ليس عملاً جديرًا بالاعتبار الشديد ولا يمكن أن نسميه عملاً تعليميًا حقيقة. أما الأمر المهم والذي ينير الأذهان بالفعل فهو أن نفحص العقدة نفسها بروح نفاذة أقرب إلى النقد[1] بعد الفراغ من قراءتها، وأن ندرس بناءها المسرحي، وندرس حتى جانب الصياغة (its technique) الأكثر أهمية، ونعني بذلك أنها مصنوعة صنعة مسرحية جيدة، أو كما يقولون: أنها "good theatre" — وأن لها فاعليتها فوق خشبة المسرح وصالحة في جميع تفصيلاتها لهذا النوع من العرض والإبراز المسرحي.

والحاكية الجيدة هي أكثر من سلسلة من الحوادث التي تشبه الحوادث التي نعيش فيها باستمرار. وينطبق هذا على القصة الطويلة كما ينطبق على المسرحية، إذ ينتقي المؤلف بعض الحوادث المعينة ذات الأهمية الخاصة، ثم يبرزها ويؤكدها بطريقته الخاصة؛ وهي عادة حوادث تنتج كل حادثة منها من حادثة

---

(1) "النقد" في كتب الأدب لا يعني فقط اكتشاف "العثرات والأخطاء" بل يعني أيضًا "توضيح المحاسن". وتوضيح المحاسن في الأدب وفي الحياة هو عادة أمر من الأمور الأجدر من غيرها بعناية الناقد، كما أنه عمل أكثر تثقيفًا وتنويرًا لذهن القارئ وأكثر دلالة على ثقافة الناقد (المؤلفة).

أخرى، ولكن هذا ليس أمرًا جوهريًا؛ ثم يضع المؤلف هذه الأحداث في البيئة التي تعطيها أكبر قدر من القوة الممكنة، وينقلها إلينا بواسطة الوصف الحي الواضح الجلي والحوار الواقعي في القصة الطويلة، وبواسطة الحوار الواقعي والفعل المثير فوق خشبة المسرح؛ أما جميع الأمور التافهة التي تقع في الحياة الواقعية والتي لا صلة لها بهذه الأحداث فيهملها المؤلف. فحينما يموت الزوج المحبوب تبكيه الزوجة وتعول عليه، غير أن الأرجح فوق المنصة ألا يكون لها شأن بما ينشأ عن الموت وعن مسئولياته العادية المضنية، ومن قبيل ذلك الإعداد لتشييع الجنازة، وإعلام الأقارب بوفاة الزوج، وما قد تقوم به من بيع الدار الكبيرة لتشتري دار أصغر. وحينما تلتقي المرأة المطلقة بالزوجة الجديدة على المسرح فمن الراجح أنهما لا يكتفيان بإيماءة الرأس أو لعلهما يكتفيان بتبادل كلمات عابرة كما هو المنتظر في مجتمع متحضر في الحياة الواقعية.

والأمور العادية (الروتينية!) في حياتنا اليومية، وتفصيلاتها الصغيرة كغسل الجوارب والحلاقة وتنظيف أظافرنا والعناية بإشعار النار في المواقد.. ولا نذكر نومنا ما يقرب من سبع ساعات من أربع وعشرين كل يوم، والتوجه إلى العمل معظم أيام السنة... أقول إن هذه الأمور الروتينية تستغرق من وقتنا ونشاطنا أكثر مما تستغرقه أمور أكثر أهمية، وألوان من النشاط أشد حيوية كأمور العشق وخلق أعمال الفنون العظيمة وشئون التأمل وإعمال الفكر والمناقشات والجدل الجدي، واتخاذ القرارات الحاسمة وما تجيش به قلوبنا من ألوان المتعة الحقيقية أو المقاساة الحقيقية — وكلتا الحالتين من الحالات الإنسانية الشديدة الندرة. إننا قد نضحي بحياتنا في سبيل الحرية، ولكن مثل هذه التضحية لا يمكن أن تحدث إلا مرة واحدة في العمر، كما يمكن أن تكون النهاية، أو الذروة غير المنتظرة لحياة كئيبة قاتمة؛ على أن هذا التغيير في التناسب بين ما نقوم به من أعمال وأفعال لا يعيب المسرحية ولا يجعل منها شيئًا زائفًا، ونحن نعلم منذ البداية أن التمثيلية سوف تعالج أمرًا من الأمور الخاصة، أو أزمة من الأزمات، أو صراعًا، أو قضية من قضايانا

المعاصرة أو أمرًا من أمور الصدفة التي تشبه بعض الشبه أمور الحياة العادية التي تجري من حولنا يوميًا، وإن لم يكن يمثل هذه الأمور تمثيلاً صادقًا أو قريبًا من الصدق، وكل صحيفة يومية تقدم لنا الدليل على أن الذي يهمنا هو طريقة سلوك الناس وتصرفهم إذا ألمت بهم أزمة من الأزمات أو التعرف على طبيعة موقف من المواقف غير العادية: ما هو وكيف يكون. أضف إلى هذا أن الأزمات، والشدائد والأمور العاطفية يقدر أن تكون من الأمور البعيدة عنا كما لعلها تبدو في أعيننا. إنني، حتى في حياتي الأكاديمية الخاصة التي لها نصيبها من الهدوء والطمأنينة والحماية، قد شاهدت بل قد مرت بي أيضًا أحداث عنيفة كثيرة مؤثرة: ومن النادر أن تلقى أحدًا في منتصف العمر لم تمر به أحداث مؤثرة لها فعلها في النفس. وأسلوب الحياة المطرد يمكن استخدامه بالطبع للتأثير المسرحي؛ فالوجبات مثلاً تظهر في أحوال غير قليلة فوق خشبة المسرح في كل من المأساة، كمشهد الوليمة في "ماكبث"، والملهاة، كمشهد تناول الشاي بعد الظهر[1] في "أهمية أن تكون إرنست" لأوسكار ويلد. وقد يتحول الشرب وفقًا للعادة الاجتماعية إلى عملية قتل ذات أثر مسرحي شديد الفاعلية كما نلاحظ ذلك في حادث موت الملكة في "هاملت" بعد تناول الأنخاب في أثناء مبارزة هاملت وليرتس. وقد يستعمل "الروتين" أو أسلوب الحياة العادي المطرد أيضًا استعمالاً مقصودًا ليؤكد الطبيعة

([1]) أهمية أن تكون إرنست The Importance of Being Earnest فودفيل لأوسكار ويلد ظهرت سنة ١٨٩٥، وتتلخص فيما يلي: يخترع جاك ورذنج له أخًا أصغر منه يسميه إرنست يتطلب العناية كلما احتاج جاك إلى أحد (الزوغانات!) أو إلى مهرب يقضي فيه نهاية الأسبوع. وتهتم سيسلي التي تحت وصاية جاك بهذا الأخ؛ إلا أن الكذبة تنكشف حينما يقدم آلجرنون مكونكريف، صديق جاك، نفسه إلى سيسل باسم إرنست. ويخبر جاك صديقه آلجرنون بأنه ذاهب ليطلب يد جويندولين ابنة أخي آلجي، التي تعرفه باسم إرنست. وتقول جويندولين إنها سوف تتزوج جاك مؤكدة غرامها بالاسم "إرنست" وشعورها بأنها مقسوم لها أن تتزوج من هو "إرنست" ولا توافق والدة جوين – الليدي براكول – على الزواج – بسبب أبوة جاك المشكوك في أمرها؛ وفي هذه الفترة تكون سيسلي وآلجي قد أصبحتا مخطوبتين في أنظار الناس، كما تكون سيسلي أيضًا منطوية على ميل شديد لإرنست. ويعود جاك من أجازته وقد صمم على القضاء على هذا الشخص الخيالي إرنست الذي اخترعه اختراعًا، لكنه يفاجأ بوجوده (أي إرنست) في المنزل. ويقرر جاك وآلجي أن يعاد تعميدهما. وتجد جوين وسيسلي أنهما مخطوبتان فرضًا لرجل واحد يسمى إرنست: "إرنست ورذنج". وعندما يعود الشابان يتضح اللبس كله، وعندما يسمع الموجودون رغبتهما في إعادة تعميدهما يتم الصفح عن كل ما حدث. وتصل ليدي براكول فتكتشف أن جاك ليس إلا شقيق آلجي المفقود إرنست – وينتهي كل شيء على أحسن ما يرام (د).

الرتيبة التي يتسم بها عمل بعض شخصيات المسرحية، ونلاحظ هذا الاستعمال في تأكيد الأعمال المدرسية الروتينية في مسرحية "أطفال في حلل رسمية: Children in Uniform" كما نلاحظه في بعض الأعمال المكتبية في مسرحية ح. ب بريستلي: "كورنيليس Cornelius؛ بيد أن هذه الأمور الروتينية لا تعرض على أنظار المتفرجين إلا في نماذج صغيرة.

ولننظر أولاً فيما تتركب منه العقدة الجيدة لأي نمط من أنماط القصص الخيالي، ثم ننتقل بعد هذا إلى ما وراء ذلك مما لا بد منه من "التكنيك" أو الصياغة الفنية الإضافية التي تحتاج إليها العقدة المسرحية الجيدة التي يتكشف فيها الفعل في وقت قصير جدًا وأمام أعين المتفرجين. وأية عقدة جيدة تكون مبنية بناء متماسكًا وثيق الأركان، بمعنى ألا يكون هناك وقت ضائع هدرًا؛ وأن تتوالى الأحداث الواحد بعد الآخر في تسلسل معقول. ومعقولية العقدة متصلة اتصالاً وثيقًا بنمط المسرحية: فالمهزلة (farce) لا تحتاج إلى أن تكون شيئًا معقولاً كما تحتاج إلى ذلك الملهاة المهذبة. والقصة المثيرة لا ينتظر أن تكون مطابقة للحياة الواقعية كالقصة السيكولوجية، أي النفسية؛ إلا أن واجب الكتاب جميعًا هو أن يحسبوا على الأقل حساب ردود الفعل والاستجابات العادية للأحداث التي تعبر بها الحياة الإنسانية والنتائج المحتملة لما يصدر عن الناس من أفعال. إن كلمة "الحتمية" أو الشيء الذي لا مفر منه قد تكون من الكلمات الكثيرة الشيوع إلى حد الإفراط بين جماعة النقاد، إلا أنها تدل بالفعل على صفة ذات أهمية قصوى من صفات العقدة المسرحية الجيدة جودة حقيقية. وسلسلة الحوادث لا بد ،ن تكون بالفعل سلسلة ذات حلقات متشابكة يتداخل بعضها في بعض، وليست خيطًا ينتظم خرزات بطريقة جزافية. وجميع حوادث العقدة بصفة عامة تتابع بالطبع من الحادث الأول من حوادث المسرحية وذلك كما هو الحال في "ماكبث" وفي "أنطوني وكليوبتره" أو مسرحية "Sheppy" لسومرست موم؛ فإذا كانت ثمة مفاجأة قرب النهاية وجب أن تكون نتيجة أو ختامًا نشعر، بعد الروية وإمعان الفكر – بأنه

كان ختامًا محتملاً على كل حال، وذلك كختام مسرحية "كانديدا" أو مسرحية "الخيال اللامع The Bright Shadow لبريستلي. ومن المحتمل أن تكون تمثيليات كثيرة ذات بناء جيد قد كتبت بطريقة "تقديم الخاتمة ثم العمل على إثباتها" وهي أشبه في ذلك بالروايات القصصية البوليسية. فالكاتب المسرحي يخترع خاتمة مهمة ثم يضع الخطة لتسلسل الحوادث التي تؤدي إليها.

وبناء الخطوط العامة العريضة لعقدة المسرحية يختلف عن مثله في القصة الطويلة من حيث بساطته وسرعته بخاصة؛ والقوانين العامة الفنية لتطور العقدة هي على الأرجح نفس القوانين العامة الفنية في أي صورة من صور الأدب. وقد وضعت صيغ كثيرة لشرح تلك القوانين العامة. فالمسرحية يجب أن تشتمل على طرق كثيرة ملتوية ودورانات تكفل استمرار اهتمام المتفرج حتى نهايتها. ويجب أن تتطور من أزمة إلى أزمة أخرى. والكلمة "أزمة" بوصفها كلمة أدبية، لا تعني بالضرورة شيئًا مرهبًا أو شيئًا مؤلمًا جالبًا للغم والحزن، ولكنها مجرد أزمة مثيرة للاهتمام.. مجرد حادث مهم – بمعنى قد يستوي فيه عرض للزواج، أو سقوط هيار من الثلج على بلدة فيدمرها – فكل من هذين الحادثين أزمة بمعنى الأزمة المسرحي. والخلاصة العامة لعقدة التمثيلية لا بد أن تكون شيئًا من قبيل هذا القانون، وإن كان قانوننا هذا بالطبع لا تتحقق فيه كلية القوانين الكيميائية، أو ليس له من الشمول والإحاطة ما تشتهر به تلك القوانين.. وذلك أن أية محاولة لإخضاع الفن للقوانين لا يمكن مطلقًا أن تكون محاولة ناجحة كل النجاح، ولا يمكن إلا أن تكون محاولة مساعدة فحسب.

١– فالتوضيح، أو التعريف أو التمهيد: هو هذا الجزء من التمثيلية الذي نعلم منه شخصياتها الرئيسية، ولماذا هم موجودون فيها، وما هي المشكلات التي يبدأون منها.

٢- وقد يخلق بعض التطور المثير مشكلات جديدة، ويمكننا أن نسمي ذلك: "الأزمة الأولى".

٣- والأزمة الأولى تؤدي طبعًا إلى أفعال أخرى وأحداث أو تعديلات وتحويرات في الشخصية قد يكون لها بدورها نتائج جديدة تدفع بالتمثيلية إلى الأمام. والراجح أن العقدة بأكملها تتدرج في هذه المرحلة لفترة من الزمن من أزمة إلى أزمة أخرى، ويمكن أن تتوالى الأزمات في صورة أسباب ومسببات لبعضها البعض، ويمكن أن تنشأ أزمة جديدة من سبب آخر. وهذا هو ما يمكننا أن نسميه بـ "التعقيد".

٤- وينتهي الفعل أو الموضوع كله باكتشاف نهائي ما أو بفعل من الأفعال أو قرار من القرارات. وهذا هو ما يسمى بالحل (أعني حل عقدة الموضوع)[1].

وهلم فلنتناول بالفحص القصير مأساة وملهاة ومسرحية محدثة جيدة في ضوء هذا القانون العام:

ففي "ماكبث" يقدم لنا المشهدان الأولان معظم أركان "التوضيح" أو التعريف بالشخصيات الرئيسية. فنعلم أن هناك ثلاث ساحرات يأتمرن بالشر مع ماكبث بوصفه أداة لتنفيذ هذا الشر، وأن معركة حربية قد نشبت منذ قليل وأن ماكبث قد انتصر فيها انتصارًا ظهر فيه على عدوه، وأن دنكان، هذه الشخصية الرحيمة الكريمة المحببة هو ملك أسكتلنده. ثم تأتي الأزمة الأولى في المشهد التالي. وذلك حينما تحيي الساحرات ماكبث، هذا الذي عرفناه حتى الآن نبيلاً شديد النبل، فتفاجئه بوعده إياه أنه سيكون "ملك المستقبل".

---

(١) يستعمل أرسطو هذه الألفاظ بمعان مختلفة قليلاً (المؤلفة).

ولما لم يكن ماكبث الوريث الشرعي للعرش فإن هذا الوعد يجعله، كما يجعل المتفرجين، في حيرة من الأمر، وفي يف يتم هذا. وتفعل النبوءة فعلها في ذهن القائد المحارب وفي ذهن زوجته الطموح حتى يؤدي ذلك كله إلى الأزمة الثانية، ألا وهي اغتيال دنكان، تلك الفعلة التي تدفع ماكبث دفعًا لا نقض فيه ولا مفر منه إلى طريق الجريمة. ثم يؤدي هذا إلى الأزمة الثالثة.. أعني أزمة مقتل بانكو.. ثم إلى أزمة رابعة حينما يظهر شبح بانكو في الوليمة، ثم أزمة خامسة حينما يقرر ماكبث – بعد استشارته الساحرات – اغتيال ماكدوف والسماح بقتل زوجة ماكدوف التي لا حول لها ولا طول وقتل أطفالها. وهكذا تكون النتيجة الطبيعية المفظعة لكل فعلة من الإثم خطوة لاستغراق المجرم في الجريمة ورسوخ قدمه فيها. إن ماكبث يبدأ بقتل ملكيه الذي له حق أدبي آخر على ماكبث بوصفه ضيفًا عليه في قصره؛ إلا أنه يمضي في شرعة القتل فيغتال صديقًا له ثم ينتهي باغتيال أناس آخرين أبرياء أبرار لا حول لهم ولا طول ولا يمكن أن يأتي الضرر من ناحيتهم. ولعل معظمنا أيضًا يشعر على الأرجح أن استئجار من يتولون الاغتيال الذي حدث بعد تنفيذ الجرائم السالفة هو أبشع وزرًا من تلك الجريمة الأولى التي تولى هو تنفيذها بنفسه. وهكذا نرى أن الأحداث أحداث مثيرة إلى أقصى حدود الإثارة، إلا أنها أيضًا ليست أحداثًا غير محتملة الوقوع من الناحية السيكولوجية، وبالأحرى من ناحية ما يضطرب في النفس من حوافز ومثيرات. أما الحل فيأتي في المعركة الأخيرة، وذلك حينما تتحقق نبوءة الساحرات عن غابة برنام، وعن طبيعة الرجل الذي سوف يهزم ماكبث، وهنا يقتل الطاغية. وعند ذلك تنتهي التمثيلية نهاية شريفة بإعلان تنصيب الملك الشرعي. إن "ماكبث" هل على الأرجح واحدة من أحسن تمثيليات شكسبير، وذلك من ناحية بنائها؛ فنحن لا يمكن أبدًا ألا نتأثر بالطريقة العجيبة التي كتبت بها المسرحية، والتي نرى فيها كل فعلة من فعال السوء تحمل نتائجها الخاصة من المخاوف الجديدة والشر المتصل الممدود. إن المأساة تكثف للحياة، ولكنها لا تختلف من الحياة. ولقد حدث أن أذهلتني بالفعل وأنا

أدرس التمثيلية تلك النواحي المتشابهة المتوازية في حياة كل من هتلر وماكبث، وقد صح هذا التشابه حتى في استشارة الساحرات النهائية وفي تلك الخاتمة التعسة التي انتهت إليها حياة كل منهما.

على أن العقدة ليست أقوى ما تتسم به تمثيليات شكسبير من حسنات، ومن غير اللائق أن يرى الإنسان نفسه مضطرًا إلى تعقب العثرات والعيوب في تمثيليات هذا الكاتب الذي طالما أحببته وأكببت عليه بالدراسة الجادة الدقيقة، والذي لن أمل ولن أكل من دراسته، غير أن الطالب البادئ في دراسة شكسبير دراسة جدية بحاجة إلى من يحذره كي يلقى باله إلى أن شكسبير من بعض نواحيه فنان أعظم منه رجل صنعة ماهر في صنعته. ومن الأمور المحيرة والتي تبعث البلبلة أحيانًا أن نبحث في تمثيليات شكسبير عن أمثال تلك المحاسن التي يتسم بها الكاتب الحريص من قبيل: البناء المنطقي للعقدة، والعناية المستمرة بإمكانيات الشخصية والاستجابة الإنسانية، والدقة التاريخية، أو استقامة التفاصيل وملاءمتها، وانسجامها انسجامًا تامًا. وأستطيع أن أتخيل نفرًا من الناس وهو يقرأ ذلك الكتاب الصغير بتيسيراته المقصودة وتعليماته المتعمدة، بوصفه مرشدًا لدراسة شكسبير، وما يقع فيه هذا القارئ من كثرة الغموض والتلبيس والإبهام بسبب هذه الاستثناءات لـ "قواعد" الكتابة الحسنة والتي نعثر بها في تمثيلياته، والكتاب العظام من معاصري شكسبير يقدمون إلينا هم أيضًا الكثير من الاستثناءات.. أعني ما ينافي أصول الكتابة الحسنة. ولعل بن جونسون الذي لم يكن أكثر هؤلاء المعاصرين خيالاً، كان على الأرجح أكثرهم دقة في صنعته الكتابية.

ولهذا أسباب منها أن العبقرية تكون في كثير من الأحيان مهملة في تنظيم ثمراتها الخصبة الوافرة، إلا أن ثمة أيضًا أسبابًا تاريخية، سوف أشير إليها، وإن كان لا بد من تيسير الكلام في ذلك تيسيرًا شديدًا. فلقد كانت حرفة كتابة المسرحية في إنجلترا لا تزال في حالة بدائية إلى حد ما، بينما كان فن المسرحية – وبالأحرى

الخيال الخصب، والمشاركة الوجدانية الرحبة، والشعر السيال المتدفق – ينعم بحالة من أعظم حالات الازدهار في تاريخ الأدب. وفي فرنسا كان ثلاثة من أعظم الكتاب المسرحيين، هم كورني[1] وراسين[2] وموليير[3] يكتبون تمثيلياتهم في فترة كانت صنعة المسرحية فيها تبحث وتفحص فحصًا كثيرًا، كما كان هناك نقاد مسرحيون قساة بل غلاة في قسوتهم، يطالبون بمستوى رفيع في التفصيلات الكتابية. والمسرحية الفرنسية لا توحي بشيء هو أكثر تأثيرًا في العواطف ولا تحريكًا للأحاسيس من تمثيليات شكسبير، وإن لم تقل عنها عظمة؛ وهي تبدو أحيانًا أقل إنسانية وتلقائية، كما يبدو أنها تجري بطريقة طبيعية لا افتعال فيها، وإن كانت أقرب إلى المنطق وأكثر إجلالاً. إلا أن الإنسان لا يشعر مطلقًا بالحاجة إلى تلمس الأعذار لراسين كما يشعر بأن الواجب يقتضيه ذلك نحو شكسبير. وإني أرى – في حدود ما أعرف عن شكسبير، وبعد طول اهتمامي به – أن ندعه يفعل ما يشاء حتى يفعل مقلدوه وشائنوه خيرًا مما فعل. وشو نفسه، وهو واحد من

---

(1) بيير كورني P. Corneille (١٦٠٦ – ١٦٨٤) الشاعر والكاتب المسرحي الفرنسي المعروف. من كتاب المذهب الكلاسي الحديث، وإن بدأ بداءة رومنسية أهاجت عليه النقاد. ومآسيه تضطرب بالصراع بين العق والواجب والوطنية والإرادة المشحوذة وبين العاطفة التي تنهزم أمام هذا كله، وأشهر مآسيه السيد وسنا وهوراس وبوليكت. وقد أوصى كتاب المسرح الفرنسيين قبل موته بألا يتشددوا في قواعد المذهب الكلاسي (د).

(2) جان راسين Jean Racine (١٦٣٠ – ١٦٩٩) خليفة كورني وأعظم اسم في عالم التأليف المسرحي الفرنسي. مشهور بسلاسة أسلوبه الشعري وجمال تصويره السيكولوجي لشخصياته، ومن أشهر مآسيه أندروماك وفيدرو إفجينيا وبرنيس (المأساة التي لم ترق فيها قطرة من الدم) وأتالي التي يعدها بعض النقاد أعظم أشعاره. ومعظم موضوعاته مأخوذ عن يوريبيدز اليوناني أو من بعض أحداث التاريخ المشهورة – ومسرحيته أتالي لم تمثل إلا بعد وفاته (١٧١٦). ويعد راسين أدق كاتب مسرحي في تطبيق أصول المذهب الكلاسي الحديث (د).

(3) موليير Moliere هو الاسم المسرحي المستعار للكاتب الفرنسي والممثل والمخرج الخالد الفكه: جان بابتست بوكلان Jean Baptiste Poquelin (١٦٢٢ – ١٦٧٣) أعظم كاتب كوميدي في تاريخ المسرح الحديث. وقد تتلمذ موليير على كتاب الملهاة اللاتينية ولا سيما بلوتوس وتيرانس – ثم على كتاب الأقنعة الإيطالية وكتاب خطوط الملهاة المرتجلة الإيطالية أيضًا. ومن أشهر ملاهيه البخيل وتارتيف ومدرسة الزوجات ومدرسة الأزواج ودون جوان ومريض الوهم والعامي النبيل وسجاناريل ومريض الوهم وكاره البشر والمتعالمات. وملاهي موليير تجمع بين الملاهي الخلقية والسلوكية والمهازل والفودفيلات والخيالات.. وأكثرها ينطوي على الفلسفات العميقة وتحليل النفس البشرية.. والكثير من شخصياتها أنماط بشرية دقيقة لطيفة التصوير. لقد تألق عصر لويس الرابع عشر بأسماء كورني وراسين وموليير كما تألق عصر إليزابيث بأسماء مارلووين جونسون وشكسبير وأضرابهم، وعصر بيركلس بأسماء إسخليوس وسوفوكلس ويوبيبيدز وأرستوفانز.. وهذه هي أعظم عصور المسرح الذهبية (د).

غرمائه القلائل الواعين الذين كانوا يصدرون في منافستهم إياه عن قصد وتعمد، لم يتفوق عليه من حيث التنوع والخيال الخصب، وإن كان لعله قد تفوق عليه في الذكاء وتوقد الذهن. وعشاق شكسبير يدعون أحيانًا أنهم يرون لمسات رائعة من الصدق والطبيعة في غرائبه وبدوات شذوذه التي لعلها لم تكن إلا كبوات من الإهمال من رجل دؤوب مزدحم بالأعمال. وهذا في ناحية من نواحيه نتيجة لقراءتهم شكسبير قراءة صامتة بدلاً من تمثيل رواياته أو مشاهدة تمثيلها؛ والقراءة التمثيلية سرعان ما ترينا أين تكون الأحاديث أحاديث كئيبة ثقيلة الأداء وأين تفتقر الشخصيات إلى الاقتناع، كما تبرز لنا القوة الدرامية الجليلة الفاخرة لأحسن المشاهد، والجاذبية المتعددة الجوانب لأعظم الشخصيات؛ والنظر إلى شكسبير بوصفه كاتبًا فنانًا بلغ الكمال في فنه من جميع جوانبه فيه من الدلالة على العبادة الشديدة والتضليل الكبير قدر ما فيه من غض النظر عنه وتهوين أمره.

وعقد ملاهي شكسبير تشتمل عادة على عيوب في بنائها؛ ولدينا مثال أحسن على جودة بناء العقدة المسرحية في ملهاة "فولبون[1] لبن جونسون. ففي هذه الملهاة يمتد "التوضيح" – أي التعريف بالشخصيات وبالموضوع – إلى الفصل الأول كله: إننا نعرف أن هذا الرجل المستهتر الداهية، المتحجر القلب فولبون يجمع الثراء الضخم بالتظاهر بأنه هامة اليوم أو غد، وأنه مشرف على الموت، ومن ثمة يقدم عليه أولئك البخلاء الجشعون المولعون بعبادة المال: فولتور وكورباتشيو وكورفينو وليدي يبوليتيك وُدْ بي يطرفونه بالهدايا الثمينة، وكل منهم يأمل أن يخدعه عن نفسه فيحسبه صديقه الصادق الصدوق، ومن ثمة يوصي له بثروته الطائلة. ويعاون فولبون في تلك المؤامرة خادمه موسكا. وهذا التوضيح في حد ذاته

(1) مسرحية فولبوني أو الثعلب ملهاة كتبها بن جونسون سنة ١٦٠٦ وخلاصتها أن فولبوني هذا البخيل المخاتل الشهواني يتفق وخادمه موسكا على الضحك على عقول أغبياء المدينة وتظاهره بالمرض وأنه يريد أن يختار من بين أصدقائه صديقًا يعزه أكثر من غيره لكي يوصي له بثروته لأنه لا وارث له. وبهذا تترى عليه هاديا أصدقائه المغفلين لدرجة أن بعضهم يهدي إليه زوجته الجميلة لترفه عنه.. وبعضهم يحرم ابنه من الميراث ويكتبه لفولبون.. ثم تتوالى المضحكات حتى ينكشف أمر فولبون ويقدم للمحاكمة فيحكم عليه هو وجميع هؤلاء المغفلين – وقد ترجمت هذه الملهاة إلى العربية باسم "عبيد الذهب" (د).

توضيح لطيف مسل بما يشتمل عليه من ألوان التنويع في الموضوع الواحد (وذلك بالتنويع في شخصيات المهدين)، ثم يعطينا المؤلف شيئًا من التطور جديدًا حينما يقترح موسكا اقتراحه الخبيث الناجح من وجوب حرمان كورباتشيو ولده بوناريو من الميراث، وإيثار فولبون بهذا الميراث، وذلك لكي يقدم إلى فولبون الدليل الساطع، والبرهان القاطع على إخلاصه له ومحبته إياه.

وتأتي الأزمة الأولى حينما يشعر فولبون بهذا الشبق الشديد والميل المفاجئ الآثم نحو تلك السيدة اللطيفة الوديعة سيليا، زوجة كورفينو. وينجح موسكا في إقناع كورفينو بأن يمنح فولبون زوجته نفسها طمعًا في أن يوصي له فولبون بثروته الطائلة.. ثم تأتي أزمة ثانية حينما ينقذ بوناريو هذه الزوجة الشريفة من ذلك الموقف الفاضح الخسيس. ولكي ينفذ هؤلاء الجشعون وقانصو ثروات الناس أنفسهم نراهم يتفقون على أن يشهدوا الزور ضد بوناريو وسيليا البريئين من الذنب. ويؤدي تآمرهم ذاك إلى مشهد مثير في المحكمة يدان فيه بوناريو وسيليا؛ ثم يتطور التعقيد عند ذلك فيؤدي إلى أزمة رابعة، إذ يدعي فوليون الموت كما يدعي موسكا أنه وريثه الوحيد، وذلك ليستمتعا بما يصيب ضحاياها الجشعين، قانصي ثروات الناس، من خيبة الأمل وضيعة الرجاء. ولا يكاد هؤلاء يسمعون بالخبر الهائل حتى يشتد سخطهم وتغلي مراجل غضبهم؛ إلا أن انقلابًا جديدًا يقع فيأتي بحل الملهاة. إن موسكا يحاول الاحتفاظ بميراث فوليون (وكان هذا قد نزل عنه — من قبيل الفكاهة — بموجب عقد!) وذلك بالإصرار على أن سيده قد مات بالفعل؛ وفي مشهد ختامي يجري في المحكمة تتحرك فيه الدسيسة تحركًا سريعًا يعترف فولبون بكل رزاياه التي رسم خطتها مع موسكا ويستوجب باعترافه العقوبة على نفسه وعلى موسكا وعلى الجشعين قانصي ثروات الناس.

ومن الملاهي الحديثة ذات البناء الجيد ملهاة "ما تعرفه كل امرأة[١] What Every Woman Knows" للكاتب ج. م. باري[٢]. والتوضيح – أو التعريف بالشخصيات – في هذه المسرحية قصير جدًا. فنحن نرى أخوين وأباهما يتباحثون في عطف شديد في مشكلة عدم إمكان وجود زوج لأختهما ماجي التي يحبانها حبًا عظيمًا. إنهما مغرمان بهذه الأخت غرامًا مخامرًا، ويحرصان على أن يقوما لها بكل ما في طوقهما. وعندما تدخل عليهم أختهما نعرف أيضًا أن الشابين يدركان ما يفتقران إليه من التعليم، وأنهما ساهران لكي يمسكا بأحد اللصوص الذي كان قد دخل المنزل مرتين بالفعل من قبل، وفي تلك الأثناء يدخل اللص ويتضح أنه شاب غريب الأطوار ولا ضرر منه، وأن اسمه جون شاند، وأنه فتى طموح، ويستخدم هذا المنزل لكي يدرس. أما الأزمة الأولى، وهي أزمة لا تخطر لأحد ببال، فتأتي حينما يعرضان عليه صفقة للمساومة عليها.. إنه يستطيع أن يقبض ثلثمائة جنيه يستعين بها على تعليمه، على أن يتزوج ماجي بعد خمس سنوات إذا ظلت ماجي طوال هذه السنوات بلا زواج، وبشرط أن تقبل هي هذا الزواج. وأخيرًا يقبل جون هذا العرض. وفي الفصل الثاني نعلم أن جون قد انتخب عضوًا في البرلمان، ويتضح أنه الآن في طريقه إلى النجاح. وتمضي سنوات ست، لأن ماجي التي أصبحت تحبه، لم تشأ أن تقف في طريقه؛ إلا أنه يعلم الآن أن الواجب يقتضيه الوفاء بما تعهد به في

---

(١) ما تعرفه كل امرأة What Every Woman Knows للسير جيمس باري الكاتب الأسكتلندي المشهو – وقد ظهرت هذه المسرحية سنة ١٩٠٨ وتتلخص في أن جون شاند يتزوج من ماجي ويلد (التي تأخر بها الزواج) مقابل ٣٠٠ جنيه على أن يتم الزواج بعد خمس سنوات إذا قبلت ماجي ذلك وإن لم تتزوج هي قبل هذا – ويكتب تعهدًا بذلك. وبمهارة ماجي ينجح جون في الحياة ويصبح عضوًا في البرلمان الإنجليزي لكنه يقع في حب ليدي سيبيل الجميلة المفتان فلا تنضب ماجي بل تهيئ للحبيبين الفرص لكي يفطن جون إلى غلطته وإلى أن هذا الحب سيقضي على السبب في نجاحه وعبقريته، وبالفعل يحدث هذا ويفيق جون ويرجع إلى زوجته ماجي (د).

(٢) جيمس ماتيو باري J. M. Barrie (١٨٦٠ – ١٩٣٧) للكاتب المسرحي والقصاص الأسكتلندي الشهير وصاحب مذهب الباريزم – أي طريقة باري في كتابة القصة والمسرحية وهي الطريقة التي يمزج فيها بين العاطفة والخيال وبين واقع الحياة، وذلك كله في فكاهة رقيقة حلوة – ومن أشهر مسرحياته Quality Street وكريتون العجيب وبيتربان (مسرحية للاطفال) وأليس تجلس بجانب النار – (اقرأ عنه بتوسع وعن مسرحيته السابقة في مقدمته لهذه المسرحية (ما تعرفه كل امرأة) في مجموعة المسرحيات العالمية لوزارة الثقافة (د).

الصفقة المعلومة. وتأتي الأزمة الثانية حينما نرى ماجي، التي تدرك إدراكًا مؤلمًا أنها غير كفء لأن تكون زوجة رجل عريض المطامح واسع الآمال، نراها تعرض عليه في شجاعة عظيمة وبعد نضال مؤلم وبين نفسها، أن تعفيه من التزاماته، ويغري جون هذا العرض، إلا أنه يستمسك بموقفه من الصفقة. أما الأزمة التالية فأزمة من نوع آخر مختلف عن الأزمات السالفة. لقد تزوج جون وماجي، وقد تبين أنها ذات فائدة عظمى له في أمثال تلك الأمور التي من قبيل تجويد خطاباته وتنقيحها وإضفاء مسحة من الفصاحة عليها، وذلك أكثر مما كان هو يتصور، إلا أننا بعد أن نلمس الأدلة المؤثرة، والبراهين المسلية على فضل ماجي وأثرها في ارتفاع شأن جون والارتقاء باهتماماته.. نرى كيف يقع جون في هوى – ونقول هوى من باب التجوز لأنه كان غرامًا لا أساس له – سيدة شابة جذابة جميلة المحيا تدعى ليدي سيبل تنتردن. وتستمع ماجي خلسة إلى شيء من الغزل يجري بين زوجها وبين سيبل فتضيق عليه الحصار حتى يعترف علنًا بحبه لغريمتها التي تبدي استعدادها لتحمل الفضيحة في سبيل الرجل الذي تحبه. وترسم ماجي خطة يقضي جون بموجبها الأسابيع الثلاثة التالية في منزل أحد الأصدقاء على أن تكون سيبل في صحبته ثمة. لقد كان جون يحسب أن ليدي سيبل هي ملهمته وأنها هي التي تعاونه وتشق له طريق النجاح، إلا أننا نرى في الفصل الرابع أن الخطاب الذي أعده جون في غيبة ماجي ليلقيه في البرلمان لم يكن خطابًا موفقًا. ثم نفاجأ الملهاة بحل سريع مسل حينما يتبين، أولاً: أن اجتماع جون وسيبل مع بعضهما البعض ثلاثة أسابيع قد جعلهما يسأمان بعضهما؛ وثانيًا: أن الحب الذي كانا يحسبانه حبًا عظيمًا لم يكن إلا حبًا صبيانيًا؛ وثالثًا: أن النسخة التي عالجتها ماجي من هذا الخطاب كانت نسخة باهرة فاخرة وأنها ستكون السبب في نجاحه وشهرته؛ وفي اللحظات المؤثرة النهائية من التمثيلية نرى ماجي تفوز بحب جون الحقيقي وتقديره إياها آخر الأمر.

ويحسن الطالب الحريص لو أنه درس طائفة كبيرة أكثر مما قدمنا من التمثيليات قديمها وحديثها، يتناولها من جهة الخطوط العريضة العامة لبناء عقدتها،

إلا أننا ننصح له بألا يحفل كثيرًا بتطبيق تعريفنا لقوانين التأليف وصيغه المختلفة تطبيقًا عرفيًا صارمًا، كما ننصح للطالب – أي طالب – بألا يذهبن به الظن إلى أن التمثيلية التي لا ينطبق عليها هذا التعريف تكون تمثيلية رديئة. إن ثمة صورًا مختلفة منوعة كثيرة لبناء العقدة، منها طريقة لم تستعمل إلا في العصور الحديثة على ما أعلم، هي ما يسمونه الـ Flash – back [١] أو "الخطف خلفًا" بمعناها الحرفي، (وهي الطريقة التي يتغير بموجبها سياق الحوادث بحسب تاريخ وقوعها بحيث نرى أولاً "حالة أو موقفًا Situation" ثم يلي هذا عرض الظروف التي أدت إلى هذا الموقف. ونجد أمثلة من ذلك في مسرحية "هذا يتوقف على ما تعني It Depends What You Mean" للكاتب بريدي Bridie [٢] وفي مسرحية "الزمن وآل كونراي Time & the Conways لبريستلي ومسرحية "القلب المنذهل The Astonished Heart"؛ وهناك صور مختلفة أخرى للتعريف العام الذي أوردناه.

ونحن نلقى عادة قليلاً من الصعوبة في استخلاص العقدة الأساسية للمسرحية – أو موضوعها الرئيسي، بما تشتمل عليه من "توضيح" و"أزمة أولى" و"تعقيد" و"حل"؛ غير أن كثيرًا من التمثيليات الحسنة تشتمل على عقدة ثانوية، أو كثير من العقد الثانوية، أو تشتمل أحيانًا على عقدتين رئيستين متساويتين في الأهمية تقريبًا، مما يزيد في تعقيد الفعل، ويضاعف الاهتمام، ويفرج عن الأعصاب (من طول الاستغراق في مشاهدة عقدة واحدة). والعقدة الثانوية التي تزيد في تعقيد

---

[١] Flash – back هذا الاصطلاح مقتبس عن السينما وأول مسرحية ظهرت من هذا النوع هي مسرحية "تحت المحاكمة On Trial" سنة ١٩١٤ للكاتب ا – ريس E – Rise وتبدأ المسرحية بعرض حالة من أحوال الجريمة ثم يلي ذلك عرض سلسلة الحوادث التي أدت إليها.. ومعظم المسرحيات البوليسية من هذا النوع، ومن هنا آثرنا ترجمة المصطلح بحرفيته أي "الخطف خلفًا" (د – خ).

[٢] جيمس بريدي J. Bridie (١٨٨٨ – ١٩٥١) الكاتب المسرحي الأسكتلندي والذي ترك مهنته الطب وتفرغ للتأليف المسرحي واشتهر بملاهيه الممتلئة بلطف النادرة والذكاء الخصب والتي تتخللها شطحات خيالية Fantastic لطيفة. وكانت مسرحياته سببًا لشهرة كثير من الممثلين والممثلات، ومن أشهرها: The Sunlight Sonata – What It Is to be Young و The Anatomist و The Sleeping Clergyman (القس الناعس) و Marriage Is No Joke (د).

الفعل، وتكشف التوتر وتقويه بدلاً من التفريج عن الأعصاب وإراحتها تتجلى في مأساة "الملك لير" حيث نجد أن ألوان المعاناة التي يقاسيها لير على أيدي ابنتيه الخبيثتين، ثم الطيبة التي ترعاه بها ابنته الوفية كورديليا.. كل هذا يسير في خط متواز مع الخط الذي تسير فيه مغامرات جلوستر وابنيه (إدجار ابنه الشرعي الصالح، وإدمند ابنه الفاسد غير الشرعي). والعقدتان في هذه التمثيلية متصلتان اتصالاً وثيقًا وتؤثر كل منهما في الأخرى، ونجد مثالاً للعقدة الثانوية التي تؤثر في الفعل – أي الموضوع الأساسي – وتقتصر على زيادة الاهتمام في ملهاة شكسبير "كما تحب As You Like It" وذلك في تلك المغازلة الهزلية المضحكة التي تجري بين نتشستون وأردري، وهي الحادثة التي لها وحدتها المستقلة، وإن كنا نرى في آخر التمثيلية هذين العاشقين المضحكين يندمجان في ذيل الصف ليتزوجا. ومن أمثلة العقدة الثانوية التي تهيئ لنا تفريجًا انفعاليًا (عاطفيًا) ولونًا من ألوان التباين تلك المغازلة التي تجري بين بندك وبياتريشي في ملهاة شكسبير "جعجعة بلا طحن" فهذه الصلة الرشيقة الحلوة، بما فيها من التحامات فكهة دالة على الذكاء لا تلبث أن تتطور لتنتهي إلى زمالة ناضجة قوية، تساعدنا على تقبل هذه النهاية السعيدة المعيبة نوعًا ما لحكاية هيرو، التي كان يمكن أن تكون ذات نهاية مفجعة، ثم هي بالفعل عند أزمتها العليا معالجة مفجعة. ومن العسير في تلك التمثيلية حقًا القطع برأي في أي العقدتين قصد المؤلف أن تكون العقدة الأكثر أهمية. وهذا اللون من التباين يتجلى بصورة أقوى حتى من تلك الصورة في "تمثيليات البطولة" التي شاعت في القرن السابع عشر، تلك التمثيليات التي حاول فيها مؤلفوها – ولعل هذا كان رد فعل لصرامة النظام الطهري[1] وكآبته – مغازلة

([1]) النظام الطهري The Puritan Regime نسبة إلى الطهريين Puritans الذين انشقوا عن الكنيسة الإنجليزية التي أخذت بمبادئ الإصلاح في عهد الملكة إليزابيث. وسموا كذلك لمطالبتهم المتزمتة بوجوب تطهير الدين والتمسك بحرفية الكتب المقدسة دون تأويل أو تفسير – كمتطرفة أهل السنة عندنا ومن ينكرون القياس – وقد قاموا بزعامة كرومويل بدور كبير في تاريخ إنجلترا في القرن السابع عشر فألغوا الملكية وأعلنوا الجمهورية (حكومة الكومونولث) وأغلقوا المسارح بحجة أنها بيوت الشيطان ومباءة الإثم وقد قال فيهم ماكولي: "إنهم كانوا يكرهون صيد الدب لا لأن الصيد يؤلم الدب ولكن لأن الصيد يدخل المسرة على قلوب الناس، وهم إنما يريدون أن يتعذب الناس والدب على السواء!" – وقد دام حكم كرومويل والطهريين في

أذواق جماهيرهم بالأحاسيس البالغة العنف والقوة، وكانوا في كثير من الأحيان يزيدون تلك الأحاسيس قوة وعنفًا بالمواقف والصور المتباينة. مثال ذلك اشتمال مسرحية جون دريدن "دون سباستيان Don Sebastian [1]" على عقدة أساسية تتضمن خطبًا وأحاديث بالشعر المرسل وذات إثارة عظيمة وحماسة متأججة، وتفيض بالكبرياء المنتفخة التي يستحيل تصورها، وبألوان الشهامة والنخوة التي لا يعقل أن يتسم بها أحد؛ هذا بينما العقدة الثانوية منثورة وهزلية مضحكة وتشتمل على بعض الخشونة إلى حد ما. والآن يستطيع كل طالب مجد أن يجد له تمرينًا حسنًا في دراسة العقد الثلاث في تمثيلية "حلم منتصف ليلة صيف" (الحوريات والعشاق والقرويون) ويستنتج الطريقة التي تمتزج بها هذه العناصر الثلاثة لتكون تعقيدًا بارعًا واحدًا مؤديًا إلى حل مرض تقبله النفس. ولسوف يلاحظ الطالب كيف أن الحل في التمثيلية حل أطول من الحلول المعتادة، وذلك لأن ثمة تعقيدات كثيرة جدًا يجب تفسيرها وتوضيحها.

وعقدة المأساة أهم عادة من عقدة الملهاة، بمعنى أن التغييرات التي تطرأ على حظوظ مختلف الناس تغييرات مبرمة وأعظم من أن تنقض. وقد ظلت المآسي إلى عهد قريب تنتهي دائمًا تقريبًا بموت واحد أو أكثر من شخصياتها الرئيسية، وذلك كما نرى في جميع مآسي شكسبير. وهذا على الأرجح لأن الموت هو الكارثة النهائية الوحيدة ولا سيما في أذهان الذين يفتقرون إلى الخيال وتصور الموت على أنه كارثة. ونحن إذا تأملنا هذا الأمر بطريقة هادئة يقبلها العقل ولا يأباها المنطق، فقد نرى أنه من السخف أن ننظر إلى الموت على أنه كارثة، لأننا

إنجلترا من سنة ١٦٤٩ حتى سنة ١٦٦٠، حينما بدأت فترة عودة الملكية. والمسرح الإنجليزي قبل الجمهورية وخلالها وبعدها يتسم بسمات لا بد أن تتضح في ذهن الدارس تمامًا (د).

(١) دون سباستيان Don Sebastian ملهاة مفجعة Tragi – comedy بقلم جون دريدن طبعت سنة ١٦٩١ بناها المؤلف على الأسطور التي تقول بأن سباستيان ملك البرتغال عاش بعد معركة الكازار. ويصوره فيها أسيرًا بأيدي المغاربة هو والمهدية (!) Almeyda إحدى أميرات البيت الملكي التي كان يهواها هذا الملك الذي يتحول إلى ناسك.. ثم ينكشف السر فيتضح أنه شقيق هذه الحبيبة وأن أباهما واحد. (د)

نعلم أننا جميعًا سوف نموت يومًا من الأيام، وأن الموت الفعلي يكون أحيانًا، كما هي الحال في مأساة "الملك لير" ومأساة أنطوني وكليوبترة، خطًا أقرب إلى الخير منه إلى الشر إلا أن التقليد الذي جرى عليه الكتاب في تأليف مآسيهم وملاهيهم تقليد راسخ وثابت، وإن كنت أتساءل أحيانًا فيما بيني وبين نفسي عما إذا كان ممكنًا في يوم من الأيام أن يكتب مؤلف من المؤلفين المسرحيين ملهاة تنتهي بموتة سعيدة؟! لقد اقترب سومرست موم من ذلك في مسرحيته: "Sheppey"، وفي تمثيليته الكئيبة المظلمة "من أجل خدماتهم: For Services Rendered" حيث نرى أن انتحار إحدى شخصيات المسرحية ليس فيه من الحزن والغم ما في مواصلة المرأة التي تحبه حياتها من بعد الشخص المنتحر، تلك المرأة التي نواها تصاب بالجنون بعد نوبة الحزن التي لم تستطع أن تملك معها زمام أمرها. إن النهاية المفجعة التي تكون في كثير من الأحيان أكثر مسايرة للحياة الواقعية الحقيقية[1].. إن هذه النهاية المفجعة لأناس كتب عليهم النضال ضد حياة تعسة ووجود شقي، أكثر شيوعًا هذه الأيام مما كانت من قبل؛ إلا أنها مع ذلك ليست هي النهاية المفجعة الأكثر شيوعًا، ولعل السبب في ذلك أنه من العسير على الكاتب أن ينهي مأساته بلا موت، دون أن يتولد في نفس المشاهد إحساس بتخاذل الكاتب.

ويمكننا أن نجد أمثلة كثيرة لهذه الطريقة من طرق الكتابة للمسرح الحديث، وذلك في صورة معتدلة متوسطة في مسرحية "الشقيقات الثلاث[2]" لتشيكوف[3]؛

---

(١) في الدول المسيحية المتمدينة حيث بعد الانتحار وزرًا (المؤلفة).

(٢) الشقيقات الثلاث The Three Sisters مسرحية لتشيكوف ظهرت سنة ١٩٠٠ وترجمت إلى العربية (مجموعة وزارة الثقافة) وتتلخص في أن الأخوات الثلاث يعشن عيشة راكدة في أحد الأقاليم الروسية ويتلهفن على الذهاب إلى موسكو حيث الحياة الجميلة الدافقة وحيث يشتهين أن يعشن. وهن شديدات الثقة في أخيهن ويعتقدن أنه يستطيع الذهاب بهن إلى موسكو. على أن هذا الأخ يتزوج ويرهن سرًا أملاك الأسرة وبهذا تتحطم آخر أمانيهن، فتحترف كبراهن التعليم في مدرسة، وتتزوج الوسطى مدرسًا غبيًا فتبحث عن السلوى في مغامرات غرامية سرية ولا تلبث أن يهجرها حبيبها، أم الصغرى فتتسلى بالعمل لكنها تفقد خطيبها الذي يقتل في إحدى المبارزات.. وهكذا تتغلب الظروف على الأخوات الثلاث وعلى أخيهن لضعف شخصياتهن جميعًا ولافتقارهن إلى قوة الإرادة والتصميم على تحقيق أمانيهن (د).

(٣) أنطون بافلوفتش تشيكوف A. P. Chekhov (١٨٦٠ – ١٩٠٤) القصاص والكاتب المسرحي والطبيب الروسي المشهور، والرجل الذي اختار في كتابته المسرحية ذلك الجانب الوعر الذي يخيف أقوى المخرجين.. جانب الصراع الساكن

وفي صورة أكثر عبوسًا في مسرحية "أشباح[1]" لإبسن؛ ومسرحية "ساعة الأطفال Children's Hour" لليان هلمان؛ ومسرحية The Browing Version لتيرانس راتيجان، وبصورة أقتم من ذلك في مسرحيته "البحر الشديد الزرقة The Deep Blue Sea" التي قد تعد واحدة من أشد التمثيليات الحديثة المفجعة المكتوبة بالنثر. ومسرحية سومرست موم "الخطاب"[2] تبدأ بوفاة، إلا أن المأساة الحقيقية في التمثيلية هي في بقاء امرأة قتلت الرجل الذي تحبه لتعيش في جو من الفضائح مع زوج لا تحبه.

أما عقدة الملهاة – وبالأحرى موضوعها. فيمكن أن تكون على العكس من عقدة المأساة عقدة بسيطة قليلة الأهمية، وإن انتهت في حالات كثيرة متعددة إما بزواج اثنين أو زواج أكثر من اثنين؛ وهذا الزواج الذي يشبه الوفاة في المأساة هو تقليد من تقاليد الختام.

وجو المسرحية في الملهاة أقل جدية بكثير حتى لنرانا إلى حين على استعداد لكي نعتقد أن أشد الزيجات تباينًا وتنافرًا ستكون زيجات ناجحة: مثال ذلك ما نلاحظه في ملهاة "جعجعة بلا طحن" من أن كلوديو الذي فضح هيرو

(انظر ترجمة كتاب فن كتابة المسرحية – لنا –) ذلك الصراع الذي يستعصي معه فهم المسرحية بالقراءة، والذي يتطلب من المخرج وعيًا مسرحيًا كبيرًا حتى لا تسقط المسرحية – (اقرأ ما كتبه أعظم مخرجي تشيكوف ستاسلافكي في كتابه حياتي في الفن – لنا أيضًا – لتقف على الكثير من حياة هذا الكاتب الخالد وفنه – وأشهر مسرحياته بستان الكراز والنورس أو الطائر البحري والشقيقات الثلاث والعم فانا وعفريت الغابة والحلف وأغنية البجعة (د).

(1) أشباح Ghosts مأساة لإبسن ظهرت سنة ١٨٨١ وهو يطبق فيها أثر البيئة والوراثة على الأبناء إذ ينتقل مرض الزهري من الأب المنحرف إلى ابنه الذي يسلك في الحياة مسلك أبيه ويحب أخته ظنًا منه أنها خادمة كما كان مظهرها – وكانت أمها خادمة في منزل أبيه وأحبها واعتدى عليها. ثم يموت الابن البائس كما مات أبوه وتشقى أمه حياتها كلها والمسرحية مترجمة إلى العربية في مجموعة الألف الكتاب. وارجع كذلك إلى ترجمتنا لكتاب فن كتابة المسرحية (د).

(2) الخطاب – The Letter قصة ومسرحية لسومرست موم ظهرت سنة ١٩٢٧ وخلاصتها أن امرأة أوربية متزوجة كانت تتخذ لها عشيقًا أوربيًا تخلو إليه كلما غاب زوجها، ثم حدث أن ملها العشيق وهجرها واتخذ له عشيقة أخرى من النساء الآسيويات (حدث هذا في الشرق الأقصى) فلما علمت الزوجة الخائنة كتبت خطابًا إلى الرجل ترجوه فيه أن يزورها فلما فعل قتلته – وفي التحقيق ادعت أنها قتلته دفاعًا عن عرضها – وأخذ المحقق بوجهة نظرها؟؟ لكن العشيقة الآسيوية أرسلت إليها تخبرها أن الخطاب الذي كتبته إلى القتيل لا يزال لديها، ويمكن أن يؤدي بها إذا أطلعت عليه المحقق.. وأنها لا تطلب ثمنًا له إلا أن تحضر المرأة الأوربية بنفسها لتتسلمه من غريمتها الآسيوية.. فأسرعت إليها وتسلمته منها وهكذا أذلت كبرياءها الأوربية: (د)

وأخزاها علنًا سوف يسعدها ويجعل حياتها نعيمًا؛ وفي ملهاة "كما تهوى" نجد أن الفتاة سليا Celia يعهد بها إلى الرجل الذي لم يتب ولم يكفر عن ذنبه إلا حديثًا جدًا: أوليفر Oliver. وفي ملهاة: "كل ما ينتهي بخير فهو خير" نجد أن زواج برترام وهلنا وتصالحهما هو من الأمور التي تصدمنا، لأن برترام هو أحقر شخصية شابة فعلاً بين جميع شخصيات شكسبير. وبولينا وكاميللو في "قصة الشتاء" كلاهما شخصان طيبان، إلا أنه ليس ثمة إلا القليل مما يضمن أن زوجهما السريع، الذي لا يخفى ما فيه من محاولة ربط لنهاية مفككة، سيكون زواجًا ناجحًا. ومن التقاليد التي تجدها في كل من فن التأليف المسرحي وكتابة القصة تقليد يقضي بأن الزواج الذي يأتي في ختام الحكاية سيكون زواجًا سعيدًا، وإن وجدت دائمًا طرق أدبية بعضها جدي وبعضها فكاهي لمعالجة الزيجات غير السعيدة في نسيج التمثيلية أو القصة.

وقد يلجأ الكتاب المسرحيون إلى استعمال الموافقات، أي الحوادث المتشابهة التي تقع في وقت واحد من سبيل الصدفة، وذلك في كل من المأساة والملهاة، من غير النظر إلى الإمكانيات والاحتمالات الحسابية المضبوطة، وإن كان الفنانون الأصليون يحاولون الوصول على الأقل إلى مداراة هذه الموافقات بمظهر من مظاهر الاحتمال؛ إلا أن تقوية الحياة الواقعية لا يكون بالضرورة تشويهًا لها، ومعظمنا يستطيع أن يتذكر أن بعض الموافقات في حياتنا الخصوصية كانت تدهشنا بصبغتها الخيالية غير الطبيعية والتي تصل إلى حد الاستحالة لو أننا قرأناها في كتاب. والأمور التي تبدو كأنها مصادفات محضة تلعب دورًا هامًا في الحياة الإنسانية، تلك الأمور التي من قبيل العثور بزوج أو زوجة، أو اختيار عمل يشتغل به الإنسان حياته كلها، أو حالة صحة الإنسان الجسمانية، بل الأمور الأكثر تغلغلاً في أعماقنا، كالقيم الأخلاقية والروحية مثلاً، وهي القمم التي لا يمكن إلا أن تكون إلى

حد ما أثرًا من آثار البيئة القديمة[1] التي نشانا فيها. ومشابهة عقدة التمثيلية للحياة الواقعية لا تهمنا كثيرًا ما لم يتعد الكاتب الحد المألوف، وذلك ما دام أنها تقنعنا في نفس الوقت، وثمة مثال على ذلك مذهل غاية الإذهال ويكاد يكون مثالاً مضحكًا في تمثيلية "دوقة مالفي" للكاتب وبستر، حيث نجد الكاتب يضفي على عقدة مسرحيته الميلودرامية التي لا يمكن بحال أن تكون من الأمور التي يحتمل حدوثها معظم ما تتسم به المآسي من شعر فاخر فخم وقوة في رسم الشخصيات. إن التناقض والتقلب الشديد في رسم الشخصية يسوء المتفرج الذكي أكثر مما تسوؤه العقدة البعيدة الاحتمال، وذلك لأنه بالرغم من إمكان حدوث أي شيء تقريبًا في الحياة الإنسانية فإن التغيرات التي تحدث بطريقة مفاجئة غالية في مفاجأتها هي تغيرات نادرة ولا يظمئن العقل إليها.

وإلى هنا ينتهي كل ما تدعو الحاجة إلى قوله عن الخطوط العريضة العامة لبناء العقدة المسرحية. أما التفصيلات فليس من الممكن إخضاعها حتى إلى صيغة أو قانون غامض غير صريح، إلا أنه قد يمكننا إلقاء بعض الضوء على هذه التفصيلات بضرب بعض الأمثلة. ففي التمثيلية يجب أن يكون الفعل إما مرئيًا كله لأعين الجمهور وإما أن تجعله معقولاً ومقنعًا عن طريق سرد للأحداث يقوم به أحد الممثلين فوق خشبة المسرح. وفي المآسي اليونانية لا تقع الوفيات بمشهد من المتفرجين، بل يقص عليهم أحد الرسل موجز لما أدى إلى كل وفاة، حتى إذا انتهى من قصته نقل جثمان المتوفى إلى مكان التمثيل زيادة في الإقناع. ومآسي راسين الكلاسية هي أيضًا تتجنب أعمال العنف فوق خشبة المسرح، إلا أنها مع ذاك لا تفتقر إلى الانفعالات الشديدة الصارخة التي تجعل المسرحية بدرجة عظيمة من الأهمية. ومهما تكن طريقة معالجة الفعل – أي الموضوع – فمما لا بد منه جعل المتفرجين يؤمنون بما يرون أو يسمعون منه في أثناء المدة التي يتم فيها العرض.

---

[1] أو ربما كانت نتيجة لثورتنا ضد بيئة قديمة وفي هذه الحال تكون هذه القيم لا تزال مكيفة بالبيئة إلى حد ما (المؤلفة).

وتفصيلات التوضيح – أو التعريف بشخصيات المسرحية وموقف كل منهم فيها – تكشف لنا عادة عما للكاتب من صنعة درامية عظيمة؛ ومن الممكن أن تكون هذه التفصيلات في الواقع المحك الأكبر لمثل تلك الصنعة؛ ذلك أن الجمهور في الدقائق الأولى القليلة من عرض التمثيلية يجب أن يكون مالكًا لناصية المشكلة، أو واقفًا على معظمها، كما يجب أن يكون قد تعرف على بعض الشخصيات على الأقل. والقيام بهذا كله في دقائق قليلة ليس من الأمور اليسيرة السهلة بأي حال من الأحوال.

ففي مأساة "الملك لير" يثير المشهد الأول في جمهور النظارة اهتمامًا بالغًا ويتركهم في حالة تشوف شديد. فنحن نواجه أولاً بجلوستر هو وابنيه في لغة لا تدع فينا أثارة من الشك في طبيعة العلاقة التي بينهما.. لغة تجعلنا نتوقع شرًا يحدثه إدمند فيما بعد... ثم إذا نحن نغوص بعد هذا مباشرة في ذلك المشهد الخطير المحرج.. مشهد تقسيم المملكة (بين بنات الملك الثلاث) وهكذا لا يكاد ينتهي مشهد واحد من المسرحية حتى تكون لدينا فكرة واضحة عن شخصيات: لير وكورديليا وجونرل وريجان وكنت وجلوستر وإدمند وملك فرنسا ودوق برجندي، وعن تقسيم المملكة الذي لا يخفى علينا أنه سوف يؤدي إلى أزمات أخرى.

ومسرحية كونجريف "سنة الحياة" The Way of the World تفتتح على النحو التالي، وذلك بعد أسطر قلائل من الأمثال:

فينول[١]: أرجوك.. فيم كل هذا التحفظ؟ هل هناك ما يعكر مزاجك!

ميرابل[٢]: أبدًا أبدًا.. والصدفة وحدها هي التي جعلتني مغتمًا اليوم، بينما أنت فرح مرح.. هذا كل ما هنالك.

---

(١) Fainall.

(٢) Mirabell.

فينول: بل اعترف ولا تخف عني شيئًا.. لقد تشاجرت أنت وملا مانت[١] الليلة الماضية بعد أن تركتك؛ إن لابنة عمي الجميلة بعض الحالات النفسية التي تذهب بصبر أيوب[٢]. أي غندور مختال دخل إليها فتلقته بالهشاشة والبشاشة بينما أنت واقف قريبًا.

ميرابل: وتْوُد وبتيولانت[٣]... وألعن منهما.. عمتها.. أم زوجتك.. عبقريتي الشريرة. أو.. اختصارًا لهم جميعًا في اسمها بالذات: سيدتي العجوز وشفورت[٤] دخلت إليها – .

فينول: آه.. هذه هي العلة إذن: إنها لمشغوفة بك حبًا.. ولها حق يا صديقي – إذن.. فزوجتي كانت معها؟

ميرابل: أجل.. ومسز مارود[٥]، ثم ثلاث أو أربع أخريات.. ممن لم أرهن من قبل.. إنهن لم يكدن يرينني حتى عبسن وقطبن، ورحن يتهامسن فيما بينهن، ثم رحن يشكون من الميلانخوليا وألوان من الهستريا.. وبعد هذا استسلمن لصمت عميق!

فينول: لقد أردن أن يتخلصن منك!

ميرابل: وهذا هو السبب الحقيقي في تصميمي على ألا أذهب. وأخيرًا خرجت السيدة العجوز عن صمتها المؤلم في ثورة جائحة ضد الزيارات الطويلة. ولم يكن بودي أن أفهم ما يقول، ولكن عندما اشتركت ملا مانت في المناقشة، نهضت أنا، وبابتسامة مغتصبة قلت لها إنني لم أكن أظن أن هناك ما هو أسهل من

---

(١) Millamant.
(٢) في الأصل: صبر أحد الروائيين (من أتباع زينون) (د)
(٣) Witwoud - Petulant
(٤) Wishfort.
(٥) Marwood

معرفة متى تبدأ الزيارة في أن تكون شيئًا مملاً مسئمًا.. وهنا شاعت في وجهها حمرة الخجل.. فانسحبت، دون أن أنتظر منها جوابًا.

فينول: إنك تستحق اللوم على استقباحك ما لم تتكلم هي به إلا امتثالاً لأمر عمتها.

ميرابل: إنها سيدة نفسها أكثر من أن تكون مضطرة إلى مثل هذا الاستسلام.

فينول: ماذا؟ حتى وإن كان نصف ثروتها يتوقف على زواجها برضا سيدتي؟

ميرابل: لقد كنت حينئذ في حالة نفسية سيئة بحيث كان يسرني أكثر لو أنها كانت أقل حصافة وإدراكًا.

فينول: إني لأتذكر الآن.. وأنا لا أعجب إذا كن قد سئمن منك.. لقد كانت الليلة الماضية إحدى ليالي مؤامراتهن السرية.. وهن يعقدن هذه المؤامرات ثلاث ليال كل أسبوع، ويعقدنها بالتناوب في دار إحداهن كل مرة، حيث يجتمعن فيما يشبه جلسة قاضي تحقيق الوفيات الجنائية وينظرن في الفضائح أو السمعات التي قضي عليها في هذا الأسبوع. فمحرم علينا حضور تلك الاجتماعات. وقد اقترحن مرة ألا يسمح للذكور جميعًا بحضورها، إلا أن بعضهن اقترحت أنه تجنبًا للفضيحة وقالة السوء يحسن وجود رجل واحد من أفراد المجتمع، وبناء عليه أدرج اسما وتود وبتيولانت عضوين في الجماعة.

ميرابل: ومن عساها أن تكون منشئة هذه الطائفة؟ أؤكد لك أنها سيدتي ليدي وشفورت هي التي تعلن كراهيتها للبشر؛ وهي التي تصرح – وهي تلك المرأة الممتلئة قوة ونشاطًا وحيوية بالرغم من الخامسة والخمسين – بأنها تعمل لمصلحة

صديق، ومصلحة مشروب الراتافيا[١]. أما الذرية والأعقاب فلتدبر أمر نفسها بنفسها.. فهي لن تلد أكثر مما ولدت.

فينول: إن اكتشافها حقيقة اهتمامك الزائف بها لكي تخفي ما تضمر من الحب لابنة أخيها أدى إلى هذا الانفصال. ولو أنك أحسنت التصنع خيرًا مما فعلت لكانت الأمور قمينة بأن تستمر طبيعية كما كانت.

إن جماعة السيدات اللائي يجتمعن لنفض ما في قلوبهن من غل وحقد على غيرهن قد استعملت في غير هذا المكان من عالم الأدب. ونحن نذكر جماعة "السيدات الجامعيات" أو الـ "Collegiate Ladies" في تمثيلية "المرأة الصامتة The Silent Woman"؛ وحديث الإفك في تمثيلية "النساء[٢] The Women" بقلم كلير بوث: Clare Booth [٣]؛ ونذكر بخاصة جماعة السيدات في تمثيلية "مدرسة النمائم[٤]" بقلم شريدان[١]. وفي هذا المشهد الذي نقلناه من تمثيلية

---

(١) Ratafia نوع من البسكويت والمقصود هنا نوع من الخمر كان منتشرًا في زمن كونجريف وكان يحلى بعصير الخوخ أو الكراز أو المشمش (د).

(٢) النساء The Women ملهاة ظهرت سنة ١٩٣٧ للكاتبة الأمريكية كلير بوت ظهرت سنة ١٩٣٦ وتتلخص في أن ماري هينس M. Haines تثيرها الشائعات التي يطلقها في الجو أحسن صديقاتها فيدفعها ذلك إلى تطليق زوجها ستيفن لكي يتزوج من كرستال ألن C. Allen البياعة بأحد الدكاكين. وبعد هذا بعامين تعلم ماري أن كرستال تغش زوجها وتخدعه، فتتخذ الخطة التي رسمتها كرستال من قبل لتتزوج ستيفن وبهذا تنجح في الفوز بزوجها القديم – والملهاة حرب شعواء على الحياة الفارغة التي تحياها ذوات الثراء من السيدات – وتمتاز الملهاة بأن كل شخصياتها من النساء. (د)

(٣) كلير بوث Clare Booth (١٩٠٣ –) الكاتبة المسرحية الأمريكية الذائعة الصيت وأشهر مسرحياتها النساء و Kiss The Boys Goodbye و Margin For Error والمسرحيتان الأوليان حملة شعواء على حماقات النساء وتفاهاتهن. وفي سنة ١٩٤٠ ظهرت مسرحيتها "أوربا في الربيع" وهي قصة فتح الألمان لهولندة وبلجيكا وفرنسا في الحرب العالمية الثانية. وقد انتخبت كلير عضوة في الكونجرس الأمريكي من سنة ١٩٤٣ حتى سنة ١٩٤٧ (د)

(٤) مدرسة النمائم School For Scandal ملهاة سلوكية للكاتب ر – ب. شريدان ظهرت سنة ١٧٧٧. وهي أعظم ملاهيه وخلاصتها أن تشارلز ويوسف أخوان. ويقع تشارلز هذا الظريف المهذب المسرف في غرام ماريا الفتاة القاصر والتي تعيش تحت وصاية سيربيتر، بينما نرى يوسف هذا المنافق يغازل ماريا من أجل مالها فقط، ثم هو في الوقت نفسه يتحبب إلى ليدي تيزل زوجة السير بيتر الشابة وتكون هناك شرذمة من مروجي الشائعات والفضائح تتكون من المتصلين بهؤلاء. ويعود من الهند فجأة السير أوليفر سرفيس فيعزم على اختبار أخلاق أبناء أخيه، تشارلز ويوسف. ويجد تشارلز على ما يهوى – بينما يجد يوسف يحاول اغتصاب ليدي تيزل. ويفزع يوسف لوصول عمه. وتختفي الليدي خلف برافان: وعندما يصل تشارلز يختبئ السير بيتر هو أيضًا. ويتضح من الحديث بين الأخوين أن شكوك السير بيتر عن تشارلز كانت بلا أساس. ويسقط البرافان وتظهر ليدي تيزل.

كونجريف نلاحظ أن شكاوي ذلك الرجل العاقل النافذ البصيرة من تلك الزمرة الحاقدة يتيح الفرص لعرض مشكلة المسرحية وبيان موضوعها. فنحن نعلم أم ميرابل يحب مللا مانت، لكنه ممنوع من إظهار كلفه بها أو التودد إليها لما يعمله من أن ليدي وشفورت الوصية على مللا مانت تستطيع أن تحرم مللا مانت هذه من نصف ميراثها إذا أقدمت على زواج لا تقره الليدي؛ ثم إنه وإن بدا أنه ليس ثمة ما يعيب ميرابل، إلا أن ليدي وشفورت لا يبدو أنها سوف تقر هذا الزواج، لأنها تريد ميرابل زوجًا لنفسها هي. ونحن نسمع أيضًا عن عدد كبير من الشخصيات الأخرى التي سوف تقوم بدور مهم في الدسائس المقبلة. وهكذا من خلال هذا الحوار اللطيف الرشيق يصبح الجمهور ملمًا بطائفة من الحقائق الحيوية الهامة، كما تتأكد في نفسه حالة من الترقب المفرح السار.

ومن البداءات الشهيرة في إحدى المآسي الحديثة تلك البداءة التي وضعها الكاتب تيرانس راتيجان لمأساته "البحر الشديد الزرقة" فنحن نرى أول ما نرى شخصين من الشباب اللطيف الناضر، وبعد ذلك نرى امرأة تعمل مديرة وأمينة لشئون عدد من الشقق في إحدى العمارات، وأخيرًا نرى طبيبًا لم يقيد اسمه في سجل الأطباء العاملين، ومن ثمة يثير أهمية بالغة بشخصياته الغامضة، أما البطلة هستر كولير Hester Collyer فقد أنقذت منذ لحظة من محاولتها الانتحار اختناقًا بالغاز فضلاً عن تناولها جرعة هائلة من الأسبرين لهذا الغرض. وتمضي دقائق كثيرة في أول التمثيلية نشاهد خلالها عملية إنقاذها بتلك الطريقة التي تترك فينا أثرها السريع والتي تجعلنا في حالة مفعمة بالتشوف والترقب الشديد. وبمجرد أن نعلم

ويدعي السير أوليفر أنه قريب فقير من ذوي الحاجات فيتجهم له يوسف الذي يفتضح أمره، ويتم الزواج بين تشارلز وماريا، ويصفح السير بيتر عن ليدي تيزل (د).

([1]) رتشارد برنسلي شريدان R. Brinsley Sheridan (١٧٥١ – ١٨١٦) للمثل والمدير المسرحي والكاتب المسرحي والسياسي الأيرلندي المولد الإنجليزي النشأة المشهور والذي اشترى هو وآخرون مسرح دروري لين Drury Lane الشهير وأخرج فيه أولى ملاهيه A Trip to Scarborough – وأشهر ملاهيه هي مدرسة النمائم التي اشتهرت عندنا باسم مدرسة الفضائح والغرماء Rivals ثم الناقد The Critic – ولم يعمل شريدان بالمسرح إلا أربع سنين تفرغ بعدها – وا أسفاه – للسياسة (د).

أن هستر سليمة جسمانيًا، وأن ثمة فرصة لتراخي التوتر، إذا بهذا التوتر يستمر عن طريق كشف مثير. فزوجها الشرعي الذي يستدعى بواسطة التلفون ليس هو الرجل الذي كانت تعيش معه، كما أنه يتضح أن زوجها هذا شخصية مشهورة ذات مركز ملحوظ نوعًا. وفرص التطور هنا فرص عظيمة؛ وهذه المأساة القوية عن تلك المرأة العاطفية الحادة الطبع التي تهيم غرامًا بواحد من الناس لا يستطيع أن يبادلها هذا الغرام الحاد المشتعل، هي تمثيلية لا يمكن أن يرتخي فيها توتر الانفعالات أو أن يخف فيها أواره. وذروة التمثيلية التي يجبر فيها الطبيب المحطم تلك المرأة هستر على مواجهة مأساتها هي أيضًا، حتى تستطيع الإقلاع عن الانتحار هي ذروة تكاد تكون من الأمور التي لا تحتمل.

والتوضيح – أو الكشف عن الشخصيات والتعريف بعقدة المسرحية – كما يعالجه أقل دربة ومهارة يكشف بما لا رحمة فيه عن نواحي النقص وقلة الكفايات في هذا الكتاب. والبداية التي يطالعنا بها هنري جونز[1] في مسرحيته "إيرل إسكس The Earl of Essex" (سنة ١٧٩١) هي مثال سيء للشرود القبيح الشنيع في سوق المعلومات – أو الإخبار المسرحي – الذي نجده في مطلع التمثيلية الرديئة.

برلي: وأخيرًا مر المشروع بقانون رغم الأعضاء المعارضين بينما كانت جماهير المتمردين تصخب حول مجلس الشيوخ وبينما الفئة الباغية الرعناء تستجمع قوتها في الداخل.

رالي: لقد مر المشروع يا مولاي – وآن اليوم الموعود الذي لن يعبد فيه هذا الصنم بعد.. الصنم الذي كانت تعكف عليه قلوب الشعب.. لقد سقط إسكس.. سيدي.. ما أقرب اللحظة التي سوف تحل ألغاز الخطط الغامضة التي كان يدبرها

---

(١) هنري جونز H. Jones (١٧٢١ – ١٧٧٠) شاعر ومؤلف مسرحي قليل الشأن. وقد ظهرت مأساته The Earl of Essex سنة ١٧٥٣ لا سنة ١٧٩١ كما زعمت المؤلفة ومثلت على مسرح كوفنت جاردن وصادفت بعض النجاح. وقد أكب جونز على الخمر فهدمته ومات في حادثة (د).

هذا الرجل الطموح؛ والآن يدعونا سعد الطالع، ومعه تلك اليد المتفضلة، إلى سمواته، ويفتح لنا أبواب العظمة على مصراعيها.. الطريق إلى الحكم.. إن قلبي ليتهلل ويفيض جذلاً.. وإني لأرى.. لأرى ما مولاي.. أرى أسمى أمانينا قد تحققت.. إني لأرى سيسل[1] العظيم يتلألأ بلا غريم أو منافس، وأرى إنجلترا تباركه كأنه قديسها الحارس. لقد أعددت أمثال هذه الأدوات المقتدرة التي سوف تقضي على هذا الرجل البغيض قضاء سريعًا مبرمًا وتلقي به من حالق حين تدمغه بالبرهان الناصع الذي لا يرد.

برلي: لقد أظلمت الآن أيام أمجاده فأصبحت ليلاً مظلمًا وتوجت جميع آمالي المتلظية بالظفر بعد أن تجمعت تلك البراهين القاطعة ضده يا رالي!

رالي: لقد حضر الجميع.

برلي: حضروا! كيف؟.. ومتى؟

رالي: الساعة يا مولاي:

وأكثر من هذا ها هو ذا شخص مقبل.. شخص رفيع المقام ليبرهن لك على بعض المعاهدات السرية التي عقدها إسكس مع ملك سكتلنده ومع تيرون[2] المتشامخ المحتال.

برلي: ماذا تقول؟ ليبرهن على تلك الـ .. معاهدات!

رالي: أجل يا مولاي.. ويؤيد ما يقول ببعض الوقائع القوية الدلالة. لقد تبين الآن أن ناموسه كف[3] مع بلنت[4] ولي[1] كانوا مشتركين اشتراكًا قويًا في هذه

---

(١) Cecil.

٢

(٣) Cuff

(٤) Blunt

الخطة الوبيلة المدمرة، يدبرون رفع هذا اللورد والقضاء على سسل. أواه! يا له من مكر سيء متغلغل جذور الشر، دبره الإيرل في ساعة منحوسة لإحداث انقلاب في الدولة و(يا هول ما دبروا!) لإسقاط المملكة!

* * *

لقد كانت هذه البداية قمينة بأن تكون أرشق من هذا وألطف لو لم تكن مكتوبة (في الأصل الإنجليزي) بالشعر المرسل.. أما وهي مكتوبة به فهي من ثقل الظل بما يكاد يجعلها شيئًا مضحكًا. ومن التمثيليات العظيمة التي تعد نقطة الضعف فيها هي توضيحها.. أو بداية التعريف بالعقدة وعرض الشخصيات فيها.. تمثيلية شكسبير: "هنري الخامس".

و"التباين" من الحيل البارعة في التأليف المسرحي، وهو تلك الحيلة التي يزداد بها الانفعال في التمثيلية حدة وشدة: فالبواب الذي يحرس بوابة القصر في "ماكبث" يرينا، كما أشار إلى ذلك دي كوينسي(٢)، هذا العالم الخشن العادي، عالم الحياة اليومية الذي يكب دائمًا على العمل والكد الدؤوب، وهو يقحم نفسه إقحامًا في مشهد يكاد يكون من مشاهد الروع والفزع غير الطبيعية، وبهذا يقوى الفزع ويشتد وقعه في نفوسنا. والنهاية المفظعة التي تنتهي بها مأساة "جونو والببكوك(٣) (الطاووس)" للكاتب سان أوكاسي(١) تزداد فظاعة بهذا الحوار الهزلي

---

(١) Lee

(٢) De Quincey.

(٣) جونو والببكوك (الطاووس) Juno & the Paycock مأساة للكاتب الأيرلندي سين اوكاسي ظهرت سنة ١٩٢٥؛ وخلاصتها أن الكابتن جاك بويل J. Boyle الذي يلقبه الناس بالطاووس لشدة خيلائه يعيش هو وزوجته جونو وطفلاه جوني وماري في شقة من غرفتين بأحد أحياء مدينة دبلن. ويلقب جاك بلقب كابتن لأنه قضى فترة قصيرة فوق سفينة شحن الفحم. وهو الآن يقضي معظم وقته في التردد على بيوت الخان في صحبة صديقه جوكسر دالي هذا الرجل البليد المسرف الذي تكرهه جونو وتضيق به. والكابتن جوني بويل رجل معطوب الجسم، جرح في طفولته، ثم فقد ذراعه في فتنة أيرلندية. وتقوم ماري وجونو بخدمة الرجال – وفي مستهل المسرحية، نرى ماري مضربة عن العمل. ويكون هنا زعيم عمال يدعى جري دفين Jerry Devine نراه مفتونًا غرامًا بماري؛ لكن ماري تفضل عليه مدرسًا يدرس القانون يدعى تشارلي بتنام. ويأتيهم تشارلي هذا بأخبار ميراث يقول إن آل بويل سوف يضعون أيديهم عليه، ومن ثمة يشترون اثاثًا جديدًا ويقيمون حفلات كبيرة يدعون إليها جيرانهم، ولكن أحد

النهائي الذي يدور بين الزوج التافه الكسول وبين نديمه جوكسر Joxer.. وهو الحوار الذي يجيء مباشرة بعد صلاة مفجعة تقوم بهاج ونو بويل قبل أن تغادر المنزل إلى الأبد هي وابنتها الكسيرة القلب التي حلت بها الخيانة. والفكاهة القذرة تجعل المقاساة تبدو أكثر واقعية وحقيقة بما بين هذه وتلك من تباين، ثم هي تؤكد شعورنا بحتمية المأساة وأنها شيء لا مفر منه بإظهارها بويل مرة ثانية رجلاً عاجزًا وغير كفء لأن يكون رب أسرة. وفي مسرحية "ميدان بركك[2] Berkeley Square للكاتب جون بولدرستون، [3]وهي تمثيلية موضوعها "السفر في الميعاد" يضع فيها المؤلف الركز باستمرار على أوجه التباين في سلوك الناس وأخلاقهم في القرن الثامن عشر وبين سلوكهم وأخلاقهم في القرن العشرين، ذلك السلوك وتلك الأخلاق التي هي في الواقع أكثر تهذيبًا وأرق حاشية مما كانت في ذلك الزمن.

أبناء السكان يقتل في سبيل الثورة فتعطل الحفلات ويذهب الجميع ما عدا جوني لشهود القداس على روح القتيل، ويزور جوني رسول يدعوه إلى اجتماع عسكري فيحتج بأنه قد عمل الكثير من أجل بلاده إلا أن الرسول يقنعه بالذهاب فيذهب.. وتمضي الأيام.. ويتضح أن خبر الميراث خبر مكذوب لا أصل له، ومن ثمة يحجز الدائنون على مسكن آل بويل. وتكون ماري حاملاً من المدرس ولهذا يهجرها جرى المخلص الحب المخلص الوفي.. ولا يدري أبوها ولا أخوها ماذا يصنعان حيالها. ويتهم جوني بأنه جاسوس وأنه مسئول عن مقتل صديقه. ويحكم عليه بالإعدام... وعند ذلك لا تجد جونو.. التي أعدم ابنها وخان بينتها حبيبها، والتي أصبح زوجها عربيدًا مدمنًا.. لا تجد بدًا من أن تنسى هذا كله في شجاعة، وأن تبدأ حياة جديدة (د).

([1]) سين اوكاسي Sean O'casey (١٨١٤ – ٠) الكاتب المسرحي الإيرلندي الشهير والذي بدأ حياته كاتبًا سياسيًا يدافع عن العمال وينظم الأغاني الوطنية والغرامية.. ثم تفرغ للكتابة للمسرح حينما أخرجت مسرحيته Cathleen Listens in سنة ١٩٢٣. وأشهر مسرحياته هي المأساة التي لخصناها آنفًا (جونو والببكوك أو الطاووس) ثم مسرحيته المحراث والنجوم Plough & the Stars وظل المدفعي The Shadow of a Gunman و The Silver Tessle وغيرها؛ وأوكاسي مشهور بحواره البديع وواقعيته الشديدة، وهو في ذلك يختلف من معظم الكتاب الإيرلنديين، كما أنه يمزج بين الفكاهة والشجن. ومسرحيته الأخيرة من المذهب التعبيري الذي يكشف دخيلة النفس الإنسانية، ويعريها (د).

([2]) ميدان بركلي Barkeley Squareمسرحية خيالية للكاتب جون بولدرستون ظهرت سنة ١٩٢٨ – وخلاصتها أن روح بيتر ستاندتش P. Standish ترتد من سنة ١٩٢٨ إلى سنة ١٧٨٤ حينما زار جده الذي كان يحمل نفس الاسم منزل الأجداد والسلف الصالح لأول مرة في حي بركلي سكوير من أحياء لندن. ولما كان بيتر يعلم المستقبل لهذا السبب فإنه يقدم على أعمال كثيرة يحسبها من حوله منافية للياقة.. من ذلك مثلاً حبه لابنة أهل الدار في سنة ١٧٨٤.. ثم تموت هذه الحبيبة (بمضي الزمن!) فحينما يرتد بيتر ستاندتش إلى سنة ١٩٢٨ يكون لا يزال محتفظًا بحبها ويقرر أن يعيش مع ذكراها (!) (د).

([3]) جون لويد بولدرستون J. Lioyd Balderston (١٨٨٩ – ١٩٥٤) كاتب مسرحي ومراسل صحفي أمريكي غير تابع لأي حزب في الحرب العالمية الأولى (وكان يراسل الصحف الأمريكية من أوربا) ثم رأس تحرير صحيفة الـ Out Look اللندنية. ومن أشهر مسرحياته مسرحية دراكولا (المشهورة) والكوكب الأحمر Red Planet، وتعد مسرحيته التي لخصناها هنا (ميدان بركلي) آيته الكبرى ولا تزال تلقى الإقبال الشديد في مسارح أمريكا وإنجلترا (د).

ومصدر القوة في تلك التمثيلية هو أن الشخصية الرئيسية فيها، وهي شخصية بيتر ستاندش تظل هي هي دون تغيير أو تبديل في عالمين مختلفين متباينين تباينًا قويًا. ومسرحية "تتمسكن[1] حتى تتمكن She Stoops to Conquer " للكاتب الشاعر جولد[2] سمث مليئة بأوجه التباين الهزلية المضحكة. ففي المشهد الأول نسمع مسز هارد كاسل تتحدث عن ابنها الرقيق توني وما تتوقع له من مستقبل فكري عظيم؛ وحينما نراه للحظة خاطفة نتبين أنه لا ذكي ولا رقيق، ثم نسمعه بعد ذلك يغني ويصخب ويعربد في مشرب الجعة. وبعد هذا نلاحظ أن سلوك مارلو الشاب هذا السلوك المتعجرف حينما يخطئ فيحسب المنزل فندقًا هو سلوك مفيد ليس لما فيه من هزل مضحك في ذاته فقط بل لتأكيده، عن طريق التباين، حياءه وخجله الشديدين حينما يواجه فتاة مهذبة مؤدبة يلقاها بوجه جريء صلف حينما يحسب أنها ساقية في مشرب.

والمفاجأة عنصر هام في عقدة كل من القصة الطويلة والتمثيلية، لكنها قد تكون في التمثيلية أكثر تأثيرًا وأشد فاعلية، لأننا نستطيع أن نشاهد بأنفسنا رد فعل المفاجأة في نفوس الناس واستجابتهم لها. وقد تقتصر المفاجأة على شخوص التمثيلية وحدهم، لأن جمهور المتفرجين يكون واقفًا على سر المسرحية بالفعل،

---

(1) تمسكنت حتى تمكنت She Stoops to Conquer للكاتب الشاعر الأيرلندي جولد سمث ملهاة ظهرت سنة ١٧٧٣ وموضوعها هو نفس موضوع ملهاة الكاتب الفرنسي ماريفو واسمها لعبة الحب والمصادفة وعقدتها خطبة فتاة على فتى لا تعرفه وهو لا يعرفها أيضًا فتنشأ المصادفة أن يستخفى كل منهما – هو في صورة خادمه، وهي في صورة خادمتها.. ويحدث أن يحب الخادم الخادمة – وهما هنا العريس والعروس الأصليان المستخفيان – كما يحب الخادمان (المستخفيان – في صورة السيد والسيدة الزائفين) بعضهما – وتنتج عن هذا الاستخفاء مواقف هزلية مضحكة، وقد سرق هذا الموضوع في السينما المصرية واستغل استغلالاً واسعًا (د).

(2) أوليفر جولد سمث Oliver Gold Smith (١٧٢٨ – ١٧٧٤) الكاتب والشاعر الأيرلندي الأشهر الذي احترف العزف على الناي وبيع الكتب والتدريس والتمثيل ولم يفلح في مهنة منها.. ثم نظم ونشر قصائده الخالدة The Traveller و Vicar of Wakefield والقرية المهجورة Deserted Village فارتفع مقامه إلى رجال الصف الأول من الشعراء الإنجليز.. ثم كتب ملهاتيه: الرجل المهذب The Good Natured Man وتمسكنت فتمكنت فعادتا عليه بالثروة الطائلة والشهرة الذائعة. وكان جولد سمث ثائرًا ضد المنهج العاطفي الذي ساد في عصره، وقد نهج هو نهجًا مثاليًا لهذا السبب وله كتاب اسمه: Essay on the Theatre جدير بالقراءة (د).

وذلك كما نرى في تمثيليات شكسبير حيث يكون الجمهور في كثير من الأحيان على علم بأن هذا الولد في تلك المسرحية مثلاً إن هو إلا بنت متنكرة في صورة ذلك الولد.. وكما هي الحال في مأساتي "أوديب ملكًا" لسوفوكلس و"الأورستية[١]" لإسخليوس[٢] حيث يكون الجمهور على علم تام من قبل بالقصة كلها في كل من التمثيليتين؛ إلا أن من الممكن أيضًا أن يفاجأ الجمهور وتأخذه الدهشة والانذهال، وذلك كما في تمثيلية بن جونسون: المرأة الصامتة The Silent Woman" حيث يتضح للجمهور إن هي إلا ولد متنكر في صورة امرأة دون أن يتوقع الجمهور ذلك مطلقًا؛ وفي تمثيلية سومرست موم: "اللهب المقدس The Sacred Flame" يظل الجمهور يحدس ويحرز حول شخصية القاتل وإن لم تكن المسرحية مسرحية بوليسية أساسًا بل هي مسرحية مشكلة. وفي مسرحية ج. ب. بريستلي: "غيضة الوزَّال[٣] The Laburnum Grove" يتضح أن رجلاً من رجال الأعمال الخاملين بإحدى الضواحي ليس إلا لصًا عاتيًا منهمكًا في تزوير العملة، وهي الجريمة التي يعترف بها في حديث هادئ وهو جالس يتعشى مع بعض الناس. ثم لا نلبث بعد هذا أن نعتقد أن هذه لم تكن إلا حيلة لمضايقة العائلة ولاختبار خطيب الابنة المجرد من العزم والإرادة؛ ولا تكاد التمثيلية تقترب من نهايتها حتى نعلم أن قصة

---

(١) الأورستية مأساة يونانية للشاعر المسرحي إسخليوس Aeschylus (٥٢٥ – ٤٥٦ ق. م) وهي تتكون من ثلاث حلقات كل منها مأساة مستقلة بجزء من الموضوع الكلي، هي أجاممنون وخوافروا ويومينيدز. والأولى تصور عودة الملك أجاممنون منتصرًا من حروب طروادة ومعه الفتاة كاسندرا ابنة الملك بريام التي وقعت سبية بعد سقوط طروادة وكانت من نصيب بريام ثم مقتلها ومقتل أجاممنون على يد زوجته كلوتمنسترا وعشيقها إيجستوس. والحلقة الثانية تصور عودة الفتى أورست من منفاه ومعه أستاذه بلاد لينتقم لمقتل أبيه من أمه ومن عشيقها بمساعدة أخته إلكترا، ولا يكاد يقتلهما حتى تظهر له ربات العذاب الثلاث يردن سحبه إلى الجحيم. والثالثة تصور لنا هرب أورست إلى معبد أبوللو الذي يشير عليه بالالتجاء إلى ربة العدالة منيرفا لتعقد محكمة الآلهة ولتنظر في القضية. وتبرئ منيرفا ساحة أورست. وهذه المأساة هي المسرحية الوحيدة التي وصلتنا كاملة من مآسي الشاعر (د).

(٢) إسخليوس (٥٢٥ – ٢٥٦ ق. م) الشاعر المسرحي اليوناني العظيم والذي كان له نصيب كبير في إقرار دعائم المسرحية اليونانية وأول من هاجم خرافات الديانة اليونانية ومن ثمة كان طليعة للسوفسطائيين. وقد اشترك في أعظم المعارك بين اليونان والفرس (في مرثون وسلاميس). وقد بقيت من مآسيه التي نيفت على التسعين سبع مآس فقط. وكان إسخليوس فخم العبارة جزل الأسلوب واهتم بالحوار فجعل له نصف المسرحية وأنفس الأناشيد فخصص لها النصف الآخر، كما أدخل الممثل الثاني فسهل الحوار وزادت الحركة المسرحية (د).

(٣) الوزال نوع من الأشجار السامة ذو زهرة جميلة مع ذاك. وهذا هو الاسم العربي العلمي لكلمة Laburnum (د).

هذا اللص المزور قصة حقيقية. وفي هذه المسرحية نلمس مقدار الحبكة المفاجآت الثلاث وحسن توقيتها في اللحظة المناسبة لكل منها.

ومن الحيل المسرحية التي يعجز كاتب القصة الطويلة عن استخدامها حيلة الصمت الذي لع مغزاه. ومن أروع الأمثلة على ذلك ما نجده في تمثيلية تشيكوف: "بستان الكراز[1]". وقد لا نلاحظ الأثر الفعال لهذا الصمت إذا كنا نقرأ النص؛ أما على خشبة المسرح فلا يمكن أن ننسى جمال وقعه أبدًا. إن هذه السيدة الجميلة الجذابة مدام رانفسكي، السيدة الشموس العنيدة بالرغم من جمالها وفتنتها. قد أخنى عليها الدهر، وهي مضطرة إلى بيع ضيعتها، بما في تلك الضيعة بستان كرازها الذي كانت تحبه بل تقدسه. ولقد كانت فرصة إنقاذ الضيعة متاحة لها لو أنها قطعت أشجار الكراز وباعت أرضه للبناء، لكنها لا تستطيع أن تقدم على هذا العمل لأن البستان هو رمز ماضيها السعيد. غير أن هذا البستان يباع في المزاد حيث يشتريه هذا الرجل لوباخن[2] الذي يرجع أصله إلى طبقة العبيد. ويعبر لوباخن في حضور مدام رانفسكي عن اغتباطه بهذه الصفقة الجديدة وعما ينتويه من تقطيع شجر البستان للانتفاع بأرضه في البناء.. وهو يفعل ذلك بدافع ما أثارته الفكرة في نفسه طبعًا وليس بدافع القسوة أو الإساءة إلى المالكة السابقة. ولقد كنا رأينا مدام رانفسكي قبل ذلك وهي تفيض حيوية بصورة تدعو إلى الرثاء، امرأة قُلبًا حوُلاً لا تكف عن الكلام.. أما الآن فنحن نراها صامتة صمتًا يشبه البكم.. لا تكاد تبدي حركة واحدة في أثناء حديث لوباخن الطويل عن خططه بصدد بستان الكراز.. ثم نراها بعد هذا كله وهي تبكي وتسكب الدمع.. لكنها لا تزال صامتة أيضًا. ويكلمها

(١) بستان الكراز The Cherry Orchard مأساة لتشيكوف ظهرت سنة ١٩٠٤. والمأساة تصور انهيار النظام الزراعي القديم في روسيا وانتصار العصر الصناعي فهؤلاء آل رانفكي يواجهون أزمة إخلاء ضيعتهم ومسكنهم وبيع هذا كله – ولا سيما بستان الكراز الذي له في نفوسهم أجمل الذكريات، في المزاد، فلا تكون لهم إلا أمنية واحدة هي أن تحدث معجزة تنقذ هذا كله.. ولكن المعجزة لا تحدث.. وعند نزول الستار الأخير إذا هم يسمعون الفؤوس وقد انهالت على أشجار الكراز تقطعها وتزيلها من الوجود فيعلمون أن الضيعة قد بيعت بالفعل.. وبيعت لمزارع كان يعمل فيها من قبل أجيرًا لا شأن له (د).

(٢) Lopakhin.

الآخرون كلامًا يسيل عطفًا عليها ورثاء لها، لكنها تظل صامتة لا تنبس حتى الستار الأخير.

ومن أمثلة الصمت المسرحي الشديد التأثير في النفوس.. والذي سيكون من الأمور المألوفة لدى قراء هذا الكتاب ما جاء في المشهد الثاني من الفصل الأول في مأساة "هاملت" وهو المشهد الذي يحتفظ فيه البطل – أعني هاملت – بذلك الصمت المخيف المقطب خلال الخطب والأحاديث المهذبة والاحتفالات الملكية، وعندما يتوجه إليه أحد بالحديث نراه صامتًا (ساكنًا) متجهمًا بكل ما تسعفه الجرأة على ذلك.. ثم هو لا يتكلم إلا إذا خلا إلى نفسه، وهنا يفرغ من خلال شحنة انفعالاته الحبيسة المكتومة فيقول ما حلا له.

والسخرية، أو التهكم الدرامي أو التورية التي تحمل معنيين، هي من الحيل المسرحية التي يلجأ إليها الكاتب لتكثيف ردود الفعل في نفوس النظارة واستجابتهم لما يريدون. وذلك في كل من المأساة والملهاة. فأحد الشخوص الواقفين على خشبة المسرح يقول شيئًا له معناه في نفسه هو، ويكون له نفس المعنى أحيانًا في أذهان الشخوص الأخرى الواقفة معه على المنصة، ولكنه يحمل معنى محتملاً، مختلفًا تمامًا، في نفوس النظارة جميعًا، وأحيانًا في نفس أحد الواقفين على خشبة المسرح. وأدوار التنكر الكثيرة العدد في ملاهي شكسبير تتيح المجال لهذه التوريات؛ من ذلك عندما تكون روزالند في ملهاة "كما تهواه" متنكرة في ملابس رجل، ومحاولة أن تظهر بمظهر الرجولة في دورها، نراها يغمى عليها عند رؤيتها للدماء، وإذا بمن يقول لها: "إنك تفتقر[1] إلى قلب رجل". و"ملهاة الأخطاء" بما تشتمل عليه من شخصيتي التوأمين المتشابهين تتألف كلها تقريبًا من أحاديث ذات أغراض متعارضة بسبب الشخصيتين المخطوأتين – أي بسبب خطأ السامع في تعيين شخصية المتحدث إليه. وثمة سخرية مفجعة في مأساة "روميو

(1) الخطاب موجه إلى مذكر لأنها متنكرة في صورة رجل (د).

وجولييت" وذلك عندما يعتقد روميو أن جولييت ميتة فيتقل نفسه يائسًا، وإن يكن الجمهور يعلم أن جولييت مخدرة فقط بمخدر منوم، ويعلق روميو نفسه على ما يرى من موت حبيبته بأن الموت لم يحدث فيها أي تغيير! و"ماكبث" و"هاملت" مليئتان بالسخرية فياضتان بالتهكم؛ ولا بد أن القارئ يستطيع أن يجمع الأمثلة الكثيرة من هاتين التمثيليتين. وفي تمثيليات نول كوارد أمثلة كثيرة من الأحاديث المتعارضة. وتمثيلية تيرانس راتيجان: "من هي سيلفيا؟ Who is Sylvia " ملهاة عصرية تعلب فيها دورًا هامًا تلك المواقف من سوء الفهم ذات الأثر التهكمي الساخر. ومثال آخر من الأمثلة ذات الشهرة المستفيضة من هذا النوع مشهد الساتر (البرافان) في ملهاة شريدان: "مدرسة النمائم".

أم السخرية أو التهكم الناشئ من الموقف فمن الأمور التي لا يعجز عنها كاتب القصة الطويلة، وهو من السمات التي تجدها بكثرة هائلة في قصص هاردي[١] وفيلدنج[٢] وثاكراي[٣] وسومرست موم؛ بيد أن سخريات المسرحية أكبر أثرًا وأبعد لفتًا للأنظار، وذلك لأننا نراها رأى العين من جهة، ومن جهة أخرى لأن تأثيرها، شأن كل شيء في المسرحية، تأثير مركز بسبب الاقتضاب والإيجاز.

ومن الصعوبات الفنية غير العادية التي تواجه الكاتب المسرحي صعوبة معالجته للمادة التي لا بد منها لعقدة مسرحيته، لكنه لا يستطيع إظهارها كلها فوق خشبة المسرح بطريقة ملائمة. وهذا مما يمكن القيام به بطريقة سيئة بالغة منتهى السوء، أو بطريقة جيدة غاية ما تكون الجودة. واستخدام الرسول في المآسي

---

(١) توماس هاردي Th. Hardy (١٨٤٠ – ١٩٢٨) الشاعر والقصاص الإنجليزي المقروء. والكاتب المتشائم القوي الأسلوب صاحب الدراسات الرائعة للحياة الواقعية الإنجليزية ولا سيما في الريف (د).

(٢) هنري فيلدنج H. Fielding (١٧٠١ – ١٧٤٤) القصاص والكاتب المسرحي والصحفي الإنجليزي المعروف بذكائه وفكاهته وحسن بادرته ولاذع سخريته والذي كان يعني دائمًا بتطوير عقدة العمل الأدبي؛ مسرحية كان أو قصة، في وقت واحد (د).

(٣) وليم ماكبيس ثاكراي W. Makepeace Thackeray (١٨١١ – ١٨٦٣) القصاص والصحفي الإنجليزي المشهور المعروف بدراساته الخلقية ذات السخرية النفاذة للطبقتين الوسطى والأرستقراطية ولا سيما في العصر الفكتوري. وقد كان ثاكراي يجيد نظم الأغاني وله بعض الكتب التي يتحدث فيها عن صور من الحياة (د).

اليونانية هو مثل من أمثلة التبليغ البارع في إعلام الجمهور بالأشياء التي يعسر تجسيمها على المنصة، لأن الكاتب المسرحي يعد للرسول خطبة رائعة، والرسول مستطيع أن يقوم بالشيء الكثير لينقل إلى الجماهير مشاعره وارتكاسات نفسه. ونفس هذه الطريقة من طرق تبليغ الأمور التي لا يمكن على التحقيق إظهارها على خشبة المسرح موجودة في مسرحية ملتن[١]: "شمشون الجبار[٢] Samson Agonistes" وهي تمثيلية احتذى فيها الأنماط اليونانية، وصالحة تمامًا للأداء المسرحي، ولم يكتبها ملتن بهذه النية:

الرسول: لقد بكرت بي الظروف إلى هذه المدينة، وعندما دخلت أبوابها عند مشرق الشمس، إذا طبول العيد الصباحية تدق في جميع الشوارع الكبرى، ولم أكد أتم قليلاً مما أرسلت به حتى استفاضت الشائعات بأنه في هذا اليوم سوف يبرز شمشون للناس يقدم إليهم الدليل على قوته في مجال البراعات والألعاب، لشد ما أحزنني أنه في تلك الحال من الأسر، لكنني حرصت على ألا يفوتني شهود هذه الفرجة.

---

(١) جون ملتن J. Milton (١٦٠٨ – ١٦٧٤) الشاعر الإنجليزي المعروف وصاحب قصيدة الفردوس المفقود التي تكاد تكون ترجمة كاملة لقصة إيطالية بهذا الاسم (انظر ترجمة كتابنا: قصة أعلام الأدب في العالم – عمالقة الأدب العربي – بالاشتراك مع الأستاذ قاسم جودة) بدأ ينشر أشعاره منذ الحادية والعشرين، وكان زوجًا نكدًا إذ تزوج ثلاث مرات، وفقد بصره وهو في الرابعة والأربعين وانضم إلى حكومة كروميل الجمهورية وقبض عليه لهذا السبب في فترة عودة الملكية، وتزوج لثالث مرة بعد إطلاق سراحه. وبعض الإنجليز يرفعون مرتبته (ظلمًا وبلا أي مسوغ) إلى مرتبة شكسبير. وأهم مؤلفاته منظومته الرعائية: المرح L'Allegro ثم منظومته التي تناقض هذه وهي: Ilpenseroso التي تمجد الوحدة والعزلة والتكفير والدرس والتأمل، ثم مسرحيته Comus وهي بين مسرحية الأقنعة والمسرحية الرعائية الريفية – وكومس هو ابن باخوس. ثم ليسيداس Lycidas وهي مرثية يمجد فيها وفاة صديقه إدوارد كنج الذي غرق؛ ثم منظومتاه المشهورتان الفردوس المفقود والفردوس المعاد، ثم مسرحيته شمشون الجبار التي أجمع النقاد على عدم صلاحيتها للتمثيل وإن خالفتهم المؤلفة في ذلك (د).

(٢) شمشون الجبار Samson Agonistes مسرحية لملتن نظمها سنة ١٦٧١ وموضعها مأخوذ عن التوراة وهو قصة هذا البطل البائس الذي كانت قوته تكمن في شعره فإذا حلق هذا الشعر زالت قوته هذه؛ وقد استطاعت دليلة المحتالة أن تقف من شمشون على هذا السر فأطلعت عليه أعداءه الذين استطاعوا القبض عليه لهذا السبب وإذلاله بطحن غلالهم، ثم جعلوه يقوم لهم ببعض ألعاب المصارعة والجبروت بعد أن سملوا عينيه فطلب من ربه أن يعيد إليه قوته لينتقم من هؤلاء الكفرة، فاستجاب الله دعاءه وأمكنه إسقاط عمودي الملعب الكبير في أثناء احتشادهم في يوم عيد فانهدم الملعب (علي وعلى أعدائي يارب!) وقتل معظم المتفرجين (د).

ولقد كان البناء مسرحًا رحبًا فسيح الأرجاء نصف دائري يستند إلى عمودين رئيسيين يحملان عقدًا شامخًا ومشتملاً على مقاعد يمكن أن يستوي فوقها السادة والأشراف وغيرهم من مختلف صفوف الناس لكي يتفرجوا.

وكانت الناحية المقابلة مكشوفة غير مسقوفة حيث تزدحم الجماهير وقوفًا على دكك وصقالات تحت السماء الصافية.

وقد انتحيت ناحية بين هؤلاء فوقفت وحدي دون أن ينتبه إلي أحد. وبلغ العيد إبانه، واقتربنا من الظهر، وملأت التضحيات قلوب المحتشدين بالمرح، وارتفعت الهتافات، وتدفقت الخمور عندما عاودوا ألعابهم. وفي الحال أحضروا شمشون كما لو كان خادمًا من عامة الشعب لابسًا حلتهم الفخمة، ومن أمامه المزامير والطبول، ومن يمين وشمال الحراس المدججون بالسلاح ومن قدام ومن وراء الجنود ركبانًا ومشاة من رماة بالسهام والمقاليع، ومن كماة مدججين، وحاملي رماح. ولم تكد الجماهير تلمحه حتى ضجوا بالهتاف الذي يشق الهواء مسبحين بحمد ربهم الذي جعل عدوهم الألد عبدًا لهم.

أما هو فقد كان يمشي في صبر وبلا مذلة حيث يقودونه حتى وصل إلى المكان المقصود، وكل ما وضعوه أمامه مما يمكن أن يتحسسه بيديه، دون أن يراه[1]، لكي يحاول أن يرفعه أو يشده أو يجره أو يحطمه، كل هذا كان يفعله دائمًا بقوة خارقة لا يتصورها العقل.. دون أن يجرؤ شيء على الصمود أمامه: ثم يبدو لهم أن يستريحوا قليلاً فيذهبوا به إلى ما بين العمودين؛ وهنا يطلب من قائده (لأننا كنا نقف بمقربة تمكننا من سماع صوته) أن يسمح له بأن يتكئ قليلاً، لما كان يعانيه من التعب الشديد، بذراعيه على ذينك العمودين الكبيرين اللذين هما الدعامتان الأساسيتان لعقد هذا السقف المقبو؛ وذهب به القائد إليهما دون أن يساوره شك في أي شيء، ولم يكد شمشون يتحسس العمودين بذراعيه، حتى

(1) يجعل بالقارئ أن يتذكر أنهم كانوا قد سملوا عيني شمشون. (د).

وقف ورأسه منكس لحظة وعيناه مثبتتان كعيني الذي يقف للصلاة؛ أو كالذي يدبر أمرًا ذا بال في رأسه.

وأخيرًا صاح بصوت مدو وهامة مرفوعة: "وإلى الآن يا سادة أنفذت ما فرضتم علي، وقمت به، كما يقضي بذلك العقل والذوق – طاعة لكم، وكنتم تنظرون إلى ما أفعل بغير قليل من العجب أو المسرة؛ والآن إلى تجربة أخرى أصدر فيها عن ذات نفسي، إذ أريد أن أريكم مزيدًا من قوتي.. لكنه مزيد أعظم مما رأيتم لأنه سوف يذهل جميع من يرونه".

وما كاد يفرغ من قوله حتى انحنى وهو يعتصر جميع قواه؛ وبقوة أشبه بقوة الرياح والمياه الحبيسة حينما تميد الجبال، راح يجتذب العمودين الهائلين ويهزهما: وهما يميدان أمامًا وخلفًا ميدانيًا مروعًا حتى سقطا وأخذا معهما السقف بأكمله من ورائهما بدوي يشبه دوي الرعد على رؤوس أولئك الجالسين من تحته، ومن السادة الحكام والسيدات والربابنة والمستشارين والكهنة وتلك النخبة من أشراف المدينة وأهاليها.. وليس هؤلاء فقط بل نخبة الأشراف من كل مدينة فلسطينية ومن المدن التي حولها ممن جاءوا من جميع الآفاق للاحتفال بهذا العيد. وكان مما لا مفر منه أن شمشون الذي كان وسط هؤلاء قد جلب على نفسه الدمار بتدميره أركان الملعب، ولم ينج من الجميع إلا العامة الذين كانوا بالخارج.

* * *

إن هذه الخطبة الفردية تبلغ من الطول ما يمكن أن تتحمله رواية تمثيلية، لكنها إذا ألقيت إلقاء جيدًا، وإذا استجابت لها الشخوص الأخرى الواقفة على خشبة المسرح استجابة مناسبة لكان لها تأثير قوي ومفعول عظيم جدًا. وقد يجب القارئ أن يوازن بين هذه الخطبة وبين الوصف الدارج الذي هو أكثر منها عنفًا والذي يصف منظرًا أبشع من منظر شمشون هذا، والذي يلقيه القسيس في مسرحية

شو: "جان دارك أو Saint Joan" حيث يصف حرق القديسة رجل نال منه الفزع حتى كاد يذهب برشده.

وفي كثير من الأحيان تستعمل الخطابات فوق المنصة كوسيلة للإعلام استعمالاً سريعًا متقنًا. ففي ملهاة فاركوار: The Constant Couple يرد الكولونل ستاندارد إلى السير هاري ولدير S. Hary Wildair خطاباته التي كتبها يومًا إلى الليدي ليوورول L. Lurewell ليخبره بأنه لم يعد محبوبًا بعد. ويجذل الكولونل ويضحك ضحكًا مكتومًا لما يرى من هزيمة البطل وخيبة آماله. على أن الكولونل لا يدري أن لهاري هو أيضًا خطابًا في إضمامة – أو حزمة – الخطابات موجهًا إليه هو بالذات:

ولدير: هنا نسخة من الأشعار أيضًا: يجب أن أنقلب شاعرًا، يا للشيطان – انتظر – شو... ماذا هناك – إن هذا خطها – أوه، يا للأحرف الجميلة الجذابة: – (يقرأ) "عزيزي ولدير" – تالله هذا أنا! – "هذا الكولونل الفظ الغليظ القلب" – وهذا هو – "هو كبير المغفلين في الدنيا بأسرها" – بحق الشيطان إنه لكذلك! – "وقد كنت أنظر إليه على هذا الوضع" – لك حق كل الحق يا منية القلب – "ولم أجد طريقة أخرى أحسن من هذه الطريقة لأخبرك بأني أسكن في حي سنت جيمس، بالقرب من الحمل المقدس. ليوورول" – يا كولونل: إنني خادمك الخاضع الذليل.

ستاندارد: رويدك يا سيدي، فلم يحن لك أن تذهب – إني لم أفرغ من تبليغ رسالتي بعد.

ولدير: لعمرك إنك قد فرغت منها يا كولونل.

* * *

وقد كانت الخطيبات تستعمل في كثير من الأحيان للتقدم بعقدة الدسيسة في ملاهي فترة عودة الملكية في إنجلترا. ففي ملهاة ستيل[١] "العشاق الواعون[٢] The Conscious Lovers" وهي بعد المسرحية المتقدمة بقليل، نجد خطابين لا خطابًا واحدًا حول مناسبة واحدة يلقيان قريبًا من بعضهما في مشهد واحد. واستعمال خطاب لغرض مسرحي أكثر ملاءمة من الأغراض السابقة نجده في مسرحية الكاتب تيرانس راتيجان تدور حول حياة رجال سلاح الطيران خلال الحرب العالمية الثانية واسمها: "فليرباث Flare Path" ففي هذه التمثيلية التي تتميز بالبراعة والفطنة نجد كونتا بولنديا بين شخصياتها له معرفة محدودة باللغة الإنجليزية بحيث تصبح محاولاته للتحدث بها مصدرًا للفكاهة والتسلية لكل من سمعه يتحدث بها. وقد تزوج هذا الكونت من ساقية إنجليزية؛ وعندما تقترب المسرحية من نهايتها، وذلك بعد أن يتضح أن الكونت قد قتل، تطلب زوجته من أحد نجوم السينما الزائرين أن يقرأ لها خطابًا كان زوجها قد كتبه إليها على ألا تتسلمه إلا إذا حدث له حادث. وقد كتب الخطاب بالفرنسية، لعلمه بقصوره في اللغة الإنجليزية. ويترجم نجم السينما الخطاب للزوجة ويتلوه عليها بذلك الصوت الجميل الساحر الذي تعود أن يلقي به الممثل المحترف. والخطاب ذو عبارة قوية متينة، وهو تصريح صادق بالحب الخالص، وتتركز فيه أقوى اللحظات العاطفية

---

(١) السير رتشارد ستيل S. R. Steele (١٦٧٢ – ١٧٢٩) من رجال الصحافة الإنجليزية البارزين، ومن العاملين في الحقل السياسي والبرلماني بهمة عاصفة – ثم هو الكاتب المسرحي الفكه الذي أنقذ الملهاة الإنجليزية من فحش فترة عدوة الملكية وطبعها بطابعه العاطفي الرقيق المهذب الذي لقي الإقبال الشديد من الشعب والخاصة على السواء. وأشهر ملاهيه: "الجناز The Funeral" وتسمى أيضًا: "حزن موضه Grief a la Mode ثم The Lying Lover والزوج الرقيق The Tender Husband ثم أحسن ملاهيه العشاق الواعون The Conscious Lovers (د).

(٢) العشاق الواعون The Conscious Lovers ملهاة للسير رتشارد ستيل ظهرت سنة ١٧٣٠ (بعد وفاة المؤلف) وقد أقام عقدتها على ملهاة أندريا للكاتب اللاتيني تيرانس. ويصور فيها الوضع الصحيح للرجال في ميولهم نحو النساء. وخلاصتها أن شابًا حدثًا يدعى بنفل Benvil يحب فتاة يتيمة تدعى إنديانا Indiana لكنه يوشك أن يتزوج فتاة غنية أخرى تدعى لوسندا سيلاند Lucinda Sealand وهكذا تكون إحدى عينيه في الجنة بينما الأخرى في النار.. وبعد تعقيدات مضحكة كثيرة يتضح أن إنديانا اليتيمة ما هي إلا ابنة السيد سيلاند من زوجة أخرى.. وهي بهذا تجمع بين الحب والجمال وبين المال: أي بين الجنة وبين النار.. ويتم زواجه منها على هذا الوضع! (د).

المؤثرة في التمثيلية كلها. لقد تأكدت دوريس الزوجة التي كان يساورها الشك في حب زوجها من حبه ولكن بعد أن سبق السيف العذل، على ما يبدو. ولا تمضي دقائق قليلة بعد هذا حتى يدخل الكونت، الذي كان قد سقط في البحر واستطاع أن يسبح إلى شاطئ النجاة بنجاح. ويحاول في الحال التعبير عما يجول في نفسه بإنجليزيته الرديئة السقيمة، وقد أصبحت قصته، ولا سيما بعد التشوق إلى سماعها، قصة تفيض بالفكاهة والبشر. ولم يوفق المؤلف مستر راتيجان إلا بتلك الحيلة البارعة، حيلة ترجمة الخطاب، إلى النجاح في جعل الكونت البولندي شخصية جادة تمامًا حينما تكون هذه الجدية أمرًا لا غنى عنه. (والتمثيلية بتمامها جديرة جدًا بالدرس من أجل بناء عقدتها وصياغتها المسرحية البالغة منتهى الإتقان).

وثمة مظهر آخر بالغ الأهمية من مظاهر هذا التبليغ دون فعل action أو حضور شخصية تقوم بهذا الفعل نلمسه من خلال فحص شخصيات موجودة فوق المنصة لشخصيات أخرى غير موجودة عليها. وسنتناول هذا المظهر بالبحث في الفصل المخصص للشخصية. على أننا نرى قبل أن نقوم بتلك الدراسة أن نخصص فصلاً لمظهر واحد خاص من مظاهر عقدة التمثيلية، مظهر له في كثير من الأحيان أهمية عظيمة من وجهة نظر دارس الأدب – وذلك هو اقتباس عقدة قصة أو عمل أدبي غير مسرحي لعمل مسرحي.

الفصل الرابع

اقتباس العقد المسرحية

قلت: "لا جزاك الله شرًا يا مضيفي

إنني لا أعرف سوى حكاية واحدة منظومة

حفظتها منذ زمن طويل".

تشوسر – "مقدمة حكاية السير توباس"

يجب على الطالب الذي يدرس إحدى تمثيليات شكسبير أن يخصص جانبًا من عنايته "للمصادر"، إذ لا يخفى أن لكل تمثيلية "مصدرها" بمعنى أن عقدتها لا بد أن تكون قد جاءت من مصدرها، إذ أن عقد المسرحيات لا تحدث بالمصادفة ولا تجيء عرضًا. والأصالة في أيامنا هذه تعد موهبة أكثر مما كانوا يعدونها أيام شكسبير، بل لعل الناس، في حالات قليلة، كانوا يفرطون في تربيتها وموالاتها بالتمنية من أجلها هي وليس لأغراض أخرى. والكاتب المسرحي الحديث يحاول عادة أن يأخذ عقدة – أي موضوعًا لمسرحية – من رأسه وتفكيره مباشرة، أو من بعض الحوادث التاريخية غير المشهورة؛ أو لعله بدلاً من هذا، ولكي يبرهن على أصالته، يأخذ عقدة مشهورة من العقد المسرحية اليونانية الموغلة في القدم، كأسطورة من أساطير اليونان أو حادثة تاريخية معروفة، ومن ثمة يتناولها تناولاً يلقي عليها به ضوءًا جديدًا.

والأمثلة على أصالة العقدة المسرحية أصالة تامة، فيما أعلم، نجدها في مسرحية "محاكمة قاض Trial of a Judge" للكاتب ستيفن سبندر .S

Spender ومسرحية "زيارة مفتش[1] An Inspector Calls" للكاتب ج. ب. بريستلي، ومسرحيتي "تمثيلية الحشرات[2] The Insect Play" و "R. U. R.[3]" للكاتب التشكوسلوفاكي كارل تشابك، ومسرحية شو "الإفلاس[4] On the Rocks". ولعل القارئ لهذه التمثيليات يلاحظ أن أية منها لا يغلب عليها أي موضوع غرامي. وقد يكون من العسير أن نتذكر تمثيلية تشتمل على موضوع غرامي لا تشابه في عقدتها عقدة أية تمثيلية أخرى.

والأمثلة على اختيارات حادث غير معروف إلا معرفة نسبيًا من أحداث الماضي نجدها في مسرحية: "روبرت. أ. لي[5] Robert E. Lee" للكاتب جون درنكووتر، وهي المسرحية التي يعرف الناس موضوعها على التحقيق في الولايات المتحدة، وإن جهله القراء الإنجليز؛ ثم مسرحية شو "كاترين العظمى[6] Great

---

(١) زيارة مفتش An Inspector Calls مسرحية لبريستلي ظهرت سنة ١٩٥٦ وخلاصتها أن عائلة يأتيها نبأ عن وفاة إحدى الفتيات – وهو نبأ عادي كهذه الأنباء التي تقرأ عنها في الصحف. ثم يزور العائلة أحد المفتشين فيتحدث بعد قليل عن وفاة تلك الفتاة بما يوهم كل فرد من أفراد العائلة أن له صلة بتلك الفتاة.. مما يثير أشجان الجميع.. فإذا مضى المفتش ثارت شكوك العائلة واتصل أحد أفرادها بإدارة اسكتلنديارد ليبلغها عن هذا المفتش.. ولكن الغدارة لا تهتم.. لأن المفتش ليس من رجالها ولان حادث وفاة الفتاة حادث لم يبلغ الإدارة (د).

(٢) ارجع إلى حواشي الفصل الأول (د).

(٣) R. U. R. مسرحية للكاتب التشيكي كارل تشابك ظهرت سنة ١٩٢٦ واسمها اختصار للعبارة Rossum's Universal Robots و Robot هو الإنسان الصناعي – واسمر المسرحية يشير إلى الشركة التي تتولى إنتاج الإنسان الصناعي ليقوم للناس مقام الخدم. ولما كثر استعمال الناس لهذا الإنسان الصناعي اشتدت شوكته وأصبحت له السيادة على الناس، إلا أن جوانحه تتحرك بالمحبة آخر الأمر فيتم الصلح ويسود السلام بين الناس وبين جيوش الإنسان الصناعي. والمسرحية سخرية من العصر الآلي الذي نعيش فيه (د).

(٤) الإفلاس On the Rocks مسرحية من فصلين لشو ظهرت سنة ١٩٣٣ وتتلخص في أن رئيس حكومة (إنجليزية) ائتلافية توصف له الراحة كعلاج مرض خطير، وفي أثناء الراحة يقرأ عن كارل ماركس ولينين، فإذا انتهت الأجازة رأى نفسه شخصًا آخر له (بروجرام)! جديد. إنه يقترح خطة جديدة لإنقاذ إنجلترا من الخراب الذي جره عليها الكساد الاقتصادي.. وهي خطة شبه فاشستية يعارضها مجلس الوزراء معارضة شديدة. وينزل الستار الأخير على أصوات العمال المتعطلين وهم ينشدون في الشارع نشيد: استيقظي يا إنجلترا! وهنا يتعجب رئيس الوزراء مما عسى أن يحدث لو استيقظت إنجلترا بالفعل: (د).

(٥) روبرت. أ. لي Robert E. Lee مسرحية من ستة مناظر للكاتب الإنجليزي جون درنكووتر ظهرت سنة ١٩٢٠ وتتناول بضع حوادث هامة في حياة روبرت لي من وقت توليه قيادة جيش الاتحاد إلى أن يلقى الرئيس جفرسون ديفز.. ثم استسلامه آخر الأمر لجرانت (انظر تاريخ الولايات المتحدة) (د).

(٦) كاترين العظمى مسرحية لشو ظهرت سنة ١٩١٣ ويتناول فيها ملكة روسيا تناولاً ساخرًا مضحكًا (د).

Catherine"؛ ومسرحية لورنس هوسمان[1]: "آلام وعقوبات Pains & Penalties"؛ أو مسرحية تيرانس راتيجان "ولد ونسلو The Winslow Boy". إن التاريخ معين لا ينفذ من الحكايات الجيدة. ولما كان التاريخ يصنع على الدوام ولا يقف عند حد كان قيمًا بألا ينفذ معينه ولا تنتهي موارده. هذا بالإضافة إلى أن الكاتب المسرحي يستطيع بما لديه من قوة التخيل أن يخلق تمثيلية بأكملها من العاطفة المشبوبة الصراع يأخذ موضوعها من أسطر قلائل من كتاب من كتب التاريخ. لقد قيل إن المصدر الكامل لمسرحية راسين: "بريتانيكوس[2] Britannicaus " كان سطرًا واحدًا من اللغة اللاتينية، وأنا لا أعرف إن كان هذا صحيحًا أو غير صحيح، إلا أنه كان من الأمور الممكنة على وجه التحقيق، إذ أن أي كتاب في التاريخ نابض بالحياة، أو أي كتاب قديم من كتب الأخبار يحتوي على عشرات وعشرات من الجمل التي يمكن أن تكون موضوعات لتمثيليات جيدة.

وثمة أمثلة على التمثيلية التي يعالج فيها المؤلف موضوعات معروفة جديدة معالجة طريفة تبعث على الدهشة، منها تمثيلية "نقطة الرحيل Point of Departure" للكاتب المسرحي أنوي Anouilh. وهي تناول حديث عصري مذهل لموضوع أسطورة أورفيوس ويوريديس[3]. ثم مسرحية هذا الكاتب أيضًا: "أنتيجوني" التي أضفى عليها الكاتب قيمة عصرية كبرى وربط بينها وبين "حركة المقاومة الفرنسية" الحديثة. ومن هذه التمثيليات أيضًا: "أندروكلس والأسد" لشو، "قيصر وكليوبتره" له؛ وتمثيلية: "في أيام الملك شارلي الصالح الذهبية" لشو أيضًا؛ ومنها مسرحية "سالومة" لأوسكار ويلد، وهي المسرحية التي يرينا فيها سالومة وقد افتتنت جسمانيًا بيوحنا المعمدان. ومن هذه التمثيليات مسرحية الكاتب بريدي: "يونس

---

(1) ارجع إلى صفحة ١٨ .

(2) بريتانيكوس Britannicaus مأساة لراسين ظهرت سنة ١٦٦٩ وموضوعها العداوة بين الإمبراطور نيرون وبين أخيه وتصور نيرون في صورة القاتل الطاغية المنحط – وهي من أضعف مسرحيات راسين (د).

(3) انظر كتابنا أساطير الحب والجمال عند الإغريق (د).

والحوت Jonah & the Whale"، ومسرحية ريودولف بسير[1] "آل بارت من ومبول ستريت[2] The Barretts of Wimpole Street" بما تشتمل عليه من نظريتها النفسية المروعة عن بواعث مستر بارت؛ ثم عدد كبير من التمثيليات الحديثة التي لا حصر لها والتي تدور حول ميلاد السيد المسيح، والتي نجد أن عددًا ضخمًا منها تمثيليات مسرفة في عاطفتها بصورة محرجة وغير جديرة بموضوعها. على أن ثمة أنموذجًا جديرًا بالاعتبار من هذا النوع هو تمثيلية دوروثي سيبرز[3]: "هو، هذا الذي لا بد أن يأتي He that Should Come" ومسرحية رشيقة أخرى للكاتب هنري غيون[4] Henri Gheon اسمها: عيد الميلاد في ساعة السوق Christmas in the Market Place، وإن كنت أنا شخصًا أكاد أرى بناءها المسرحي مبعثًا لضيق لا يطاق.

ويجب علينا حينما نستعرض التمثيليات التاريخية أن نتذكر أن التمثيلية التي يبدو الآن أنها تدور حول موضوع شائع مبتذل ربما كان موضوعها جديدًا وطريفًا

---

(1) آل بارت من ومبول ستريت The Barretts of Wimpole Street مسرحية تاريخية للكاتب ريودولف بسير R. Besier ظهرت سنة ١٩٣٠ وخلاصتها أن الفتاة إليزابيث بارت تسقط من صهوة جوادها فتصاب بعطب يقعدها عن الاختلاط بالمجتمع وتعيش من ثمة عيشة منفردة لا يؤنسها فيها إلا أخواتها وإخوتها وقراءة الشعر.. ولو اقتصر الأمر على هذا لما كان هناك عليها من بأس.. إن أباها الذي كان يرثى لها ويعطف عليها يتحول عطفه هذا إلى حب.. حب بكل معاني الحب الوضيع! وكانت الفتاة الأدبية تراسل الشاعر المشهور روبرت براوننج الذي ياتي لزيارتها.. ثم لا يلبث أن يهواها ويفر بها من السجن الذي حبسها فيه أبوها.. ولا يصحبها أحد في فرارها إلا خادمتها.. وكلبها الصغير. (د)

(2) ربودولف بسير R. Basier (١٨٧٨ – ١٩٤٢) الكاتب المسرحي الإنجليزي (ومن مواليد يافا!) وأشهر مسرحياته هي مسرحية آل بارت من شارع ومبول؛ وله مسرحيات الربة العذراء The Virgin Goddess وليدي باتريشيا، وملوك وملكات وأسرار (بالاشتراك مع ماي أربختون).

(3) دوروثي سيبرز Dorothy Sayers (١٨٩٣ – ١٩٥٧) كاتبة القصص البوليسية المحبوبة لدى الجماهير والكاتبة المسرحية الإنجليزية التي تفضل النظم على النثر في كتابة المسرحية، ومن أشهر مسرحياتها The Devil to Pay و The Zeal of Thy House (١٩٣٩) و .Love All (١٩٤٠) والانتقام العادل، وهي مسرحية أخلاقية (morality) مثلت سنة ١٩٤٦ (د).

(4) هنري غيون H. Gheon (١٨٧٥ – ١٩٤٤) ويسمى أيضًا هنري فانجلون H. Vanglon كاتب مسرحي فرنسي من الذين كانوا يثيرون مشاعر الإيمان الديني بمسرحيات من قبيل مسرحيات الأسرار Mysteries التي كانت رائجة في أول عصر النهضة، وله من هذا النوع La mystere de l' invention de Croix (سر اكتشاف الصليب) ومسرحية فيولانت Violante ومسرحية: تاريخ برنارد منتون الصغير. وهي مسرحيات رائعة تخلب ألباب الشعب (د).

وقت كتابتها، وأن التمثيلية التي كان موضوعها يبدو عصريًا غاليًا في عصريته عندما كتبت ربما أصبحت الآن شيئًا غامضًا غير مفهوم. مثال ذلك أن عددًا قليلاً من الكتاب المسرحيين المحدثين – أو العصريين – استطاعوا أن يكتبوا بنجاح عظيم تمثيليات عن الملك هنري الثامن؛ وتاريخ آل تيودور بوصفه مصدرًا للموضوعات المسرحية قمين بأن يترك الآن جانبًا ولفترة طويلة؛ لكن مسرحية شكسبير "هنري الثامن"[١] كانت تكاد تتسم بالصبغة العصرية الخطرة عندما كتبت، كما كانت مسرحية تشايمان[٢]: "Perkin Warbeck" أقل بعدًا عن أذهان اليعاقبة مما هي الآن بالقياس إلينا. ومسرحية دريدن: "آمبوينا Amboyna" التي هي اليوم من القطع المتحفية كانت حينما كتبت تنطبق على الأحوال الجارية حينئذ انطباقًا تامًا.

وثمة من يقولون في كثير من الأحيان إنه لا يوجد في هذه الدنيا بأسرها إلا عدد قليل جدًا من العقد المسرحية الممكنة، وأن جميع الكتاب المسرحيين يلجأون إلى إجراء تعديلات أو عمليات مزج في موضوع أو أكثر من الموضوعات التي من قبيل: الغيرة التي لا أساس لها، المنافسة في الحب، الصراع بين الحب والواجب، التسابق في سبيل السلطان، الصراع بين الشرف والربح المادي، الحب الذي يقهر المعارضة العائلية، الشخصية المغلوطة[٣]، والورثة غير المعروفين وما إلى ذلك كله. وقد يكون هذا صحيحًا؛ غير أنه من حسن حظ الكاتب المسرحي أنه على الرغم من أن أنواع الصراع الإنساني الجوهرية قليلة العدد نسبيًا إلا أن جميع

---

(١) أو مسرحية فلتشر عن الموضوع نفسه، أو المسرحية التي اشترك فيها كل من شكسبير وفلتشر أيضًا "لقد قام كثير من الجدل حول هذا الموضوع".

(المؤلفة)

(٢) جورج تشايمان G. Chapman (١٥٥٩ – ١٦٤٣) الشاعر والعالم ومترجم هومر (ترجمة روائية كترجمتنا) والكاتب المسرحي الفكه الذي تميز في كتابة الملاهي المرحة أكثر مما تميز في كتابة المآسي – ومعاصر شكسبير، ومن أشهر مسرحياته: شحاذ الأسكندرية الأعمى The Blind Beggar of Alexandria و Bussy d'Ambois ومؤامرة ومأساة تشارلز دوق بيرون ثم: Eastward التي اشترك في كتابتها مع بن جونسون ومارستون. أما مسرحيته Perkin Warbeck فتدرو حول شخصية بهذا الاسم كان صاحبها يدعي الحق في ارتقاء عرش إنجلترا (د).

(٣) الشخصية المغلوطة The Mistaken Identity هي أن توجد شخصيتان متشابهتان في ملهاة واحدة لا تستطيع الشخصيات الأخرى أن تميز بينهما، وذلك كما نرى في ملهاة الأخطاء والليلة الثانية عشرة لشكسبير والتوأمين لبلوتوس (د).

أفراد البشرية مختلفون في طبائعهم ويعيشون بطرق مختلفة، ومن ثمة يكون التنوع الممكن في تفصيلات مواقفهم تنوعًا لا نهاية له. أضف إلى هذا أن المسرحية كلما قدمت إلى جمهور جديد من المتفرجين أتاح هذا إمكانيات جديدة؛ ثم إن التغيرات في بناء المجتمع أو في أحوال الناس وعاداتهم تفسح المجال هي أيضًا لأنواع جديدة من التناول المسرحي. مثال ذلك أن مسرحية جديدة برمتها لحمتها وسداها المذهب الشيوعي قد ظهرت إلى الوجود بعد قيام الثورة الروسية؛ وأن مسرحًا جديدًا للدعاوة هو بسبيله اليوم إلى النماء والتطور في الصين الشيوعية؛ وانتشار المسرحية في المدارس بسبب مالها من قيمة تعليمية ضخمة يفتح مجالاً جديدًا لمسرح الأطفال، ذلك المجال الذي يتسم بالفقر والشحوب في كثير من الأحيان، إلا أنه يشتمل أيضًا على أعمال رائعة كمسرحية "الخيول" مثلاً للكاتب روبرت جريفز[1] R. Graves. كما أن كتابًا مسرحيين مشهورين، مثل ليدي جريجوري و أ أ ملن[2] A. A. Milne وتيرانس راتيجان قد كتبوا مسرحيات للأطفال. وازدياد الاهتمام بالأناشيد الجماعية يتيح الفرصة لإحياء المسرحية ذات الخورس، ومن ذلك تمثيلية ت. س. إليوت T. S. Eliot "جريمة قتل في الكنيسة[3]" وهكذا. ومن ثمة فعلى الأرجح ألا ينضب معين المسرحية أبدًا.

وقد يظن بعضنا أنه لا يعد اليوم عملاً شريفًا أن نأخذ عقدة من بعض الأعمال الأدبية كما كان يصنع شكسبير، مع المحافظة حتى على بعض كلام هذا العمل. ولكن هذا غير صحيح. والذي يحدث هذه الأيام هو أن التمثيلية الجديدة

---

(1) روبرت جريفز R. Graves (١٨٩٥ – ٠) شاعر وقصاص إنجليزي اشتهر بأشعاره ضد الحرب العالمية الأولى؛ وله عدة دواوين من الشعر الجيد، كما أن له بضعة أعمال رائعة في النقد الأدبي؛ وأعماله المسرحية قليلة (د).

(2) ليدي أوجستا جريجوري (١٩٥٢ – ١٩٣٢) واسمها الأصلي إيزابللا أوجستا برسي I. A. Persee كاتبة مسرحية ومخرجة أيرلندية اشتركت مع و. ب. بيتس في إنشاء مسرح أبي Abbey Theatre. وتشتهر بدراساتها للفولكور الأيرلندي الشعبي وترجماتها للأساطير القديمة الأيرلندية ومعظم مسرحياتها تتناول حياة أهل الريف الأيرلندي. ومن أشهرها: التمثال ومسرحيات أخرى The Image & Other Plays وشروق القمر The Rising of the Moon (من فصل واحد).. ولها تمثيليات رائعة من فصل واحد ومسرحيات جيدة للأطفال وقد لخصنا بعض تمثيلياتها في كتابنا: أشهر المذاهب المسرحية (د).

(3) ألان ألكسندر ملن (ارجع إلى الفصل الأول).

تسمى مسرحة dramatization أو اقتباسًا adaptation وذلك لتمييزها من تمثيلية ذات عقدة أصلية مبتكرة بحذافيرها، أو لإرجاع الفصل الأول إلى مؤلف العمل الأصلي[1]. وكل من يتوجه إلى السينما يألف ولا بد هذا العنوان الفخري: "عن قصة من تأليف: "فلان" اقتبسها للشاشة "فلان"، وهو العنوان الذي يظهر على الشاشة في ابتداء عرض الفيلم. وهناك عدد ضخم من الأفلام الجيدة وعدد من التمثيليات المسرحية الرائعة الممسرحة عن قصص طويلة أو عن أقاصيص قصيرة، ويتم هذا أحيانًا على يد المؤلف الأصلي بالإسهام مع شريك آخر ممن يعرفون أكثر من المؤلف أصول الكتابة للمسرح. وهناك قصص منثورة لا حصر لها تحول إلى مسرحيات إذاعية، وممارسة "المسرحة"البسيطة، أي تحويل القصص إلى مسرحيات، في طريقها إلى التقدم بالمدارس، حيث تتيح لمن يمارسونها تجربة تامة وسائغة جدًا في مجال الفهم، كما تتيح لهم مرانة ثمينة في مجال الخلق والابتكار. وهناك نوع آخر من أنواع الاقتباس هو بالطبع النقل مباشرة عن بعض التمثيليات الأجنبية التي يرى المقتبس أنها مما يسيغه ذوق مواطنيه. ومن ذلك مثلاً هذه الترجمات الحرة الفائقة التي يقوم بها ميلز ماليسون[2] Miles Malleson لمسرحيات موليير والتي كانت تصيب نجاحًا كبيرًا. وقد حدث قبل ذلك أن ترجم هنري فيلدنج بعض مسرحيات موليير؛ كما ترجم هارون هل[3] Aaron Hill هذا

---

(١) جريمة قتل في الكاتدرائية A. Murder in the Cathedral (مسرحية شعرية من فصلين) للكاتب الإنجليزي ت. س. إليوت ظهرت سنة ١٩٣٥ . وتتلخص في عودة توماس مطران كانتربوري إلى كنيسته المحبوبة بعد نضال رهيب مع الملك هنري الثاني الذي عرف المطران أنه كان يبتغي قتله. ومع علمه بذاك يرفض الهرب من رجال الملك.. وهو بتصميمه على البقاء ينال الشهادة كما ينال الخلود (د).

(٤) إذا كان مؤلف العمل الأصلي لا يزال على قيد الحياة فلا بد بالطبع من استئذانه ودفع حقوق التأليف له. (المؤلفة)

(٢) ميلز ماليسون Miles Malleson (١٨٨٨ – ٠) ممثل ومخرج وكاتب مسرحي إنجليزي. ومن أشهر مسرحياته: Hide & Seek و Conflict وليلة في مونتمارتر والمتعصبون Fanatics وحب من ثاني نظرة Love at Second Sight والسماء الصغيرة Young Heaven والشباب وله تمثيليات مقتبسة كثيرة أخذ عقدتها من قصص مشهورة (د).

(٣) آرون هل Aaron Hill (١٦٨٥ – ١٧٥٠) كاتب مسرحي إنجليزي كان يعتمد في مسرحياته على الاقتباس – اقتبس زارا Zara وألزيرا Alzira عن فولتير كما اقتبس مسرحيته The Fatal Extravagance عن مأساة يوركشير The Yorkshire Tragedy إلخ... (د)

الكاتب الصناع، إن لم نقل الكاتب الملهم، عددًا كبيرًا من مآسي فولتير. ولقد قام آمبروز[1] فليس بنقل مسرحية "أندروماك" لراسين وسماها "الأم المحزونة The Distrest Mother" وقد أصابت شيئًا من النجاح يومًا ما، وقد ترجمت هذه الأيام تمثيليات أنوى[2] Anouilh إلى الإنجليزية بعيد ظهورها بالفرنسية مباشرة.

وعندما تقتبس قصة طويلة للمسرح فلا بد من المحافظة في عملية الاقتباس على ما تحتاج إليه المسرحية من أصول خاصة. مثال ذلك ما لعل الضرورة تقتضيه من تبسيط العقدة – أي الموضوع – بحيث يمكن عرضها في حفلة واحدة.. ومما يكاد يكون ضروريًا ولا مفر منه على وجه التحقيق ابتكار حيل مختلفة كثيرة للاقتصاد في المناظر. مثال ذلك ما قامت به هلن جيروم[3] في تمثيليتها البالغة منتهى الحسن والمتانة والموسومة باسم الكبرياء والهوى " Pride & Prejudice" وهو اسم القصة الأصلية، ومع حذف بنتين (ماري البحاثة المولعة بالدرس وكتي البلهاء) ابتغاء الاختصار والتبسيط. وقد صنعت مثل ذلك في تمثيليتها الممسرحة الأخرى عن قصة "جين إير" حيث لا نشاهد مؤسسة لوود Lowood ذاتها، وإنما نسمع جين تقص طرفًا من أيام دراستها التعسة على مستر روشستر عندما تكون تلك التجارب قد ولت وانتهت.

---

(١) آمبروز فلبس Ambrose Philips (١٦٥٧ – ١٧٤٩) كاتب إنجليزي كان يجيد الاقتباس عن المسرحيات الفرنسية وقد كانت المسرحية المذكورة من الروائع التي ظلت تمثل على المنصة الإنجليزية قرنًا بأكمله.. وتبارت كبريات الممثلات الإنجليزيات في تمثيل دور أندروماك وعلى رأسهن مسز سبر Mrs. Cibber ومسز باري ومسز سيدونس (د).

(٢) جان آنوي Jean Anouilh (١٩١٠ – ٠) كاتب مسرحي فرنسي وشاعر مقروء في فرنسا وخارجها. وقد اشتهر بمآسيه التي أخذ عقدها من المآسي اليونانية القديمة ومن أهمها: يوريبيدس واليوكاديا وأنتيجوني وميديا.. ويشتهر أسلوبه فيها كلها بالهدوء والسلاسة التي لا تلبث أن تنقلب فتكون ثورة عارمة. وله أيضًا طائفة من الملاهي الضاحكة منها رقصة اللصوص (La bal des voleurs) ١٩٣٨ – و Le rendez vous de Senlis (١٩٤١)... إلخ.. وقد ترجمت مسرحياته إلى الإنجليزية فراجت رواجًا كبيرًا في إنجلترا وفي أمريكا (د).

(٣) هلن جيروم Helen Jerome (١٨٨٣ – ٠) كاتبة أقاصيص ومقتبسة مسرحيات إنجليزية – وناقدة مسرحية للمجلات أيضًا. وقد اقتبست المسرحيات التالية من القصص المعروفة بأسمائها. Pride & Prejudice (الكبرياء والهوى) ١٩٣٥ – و Limelight (الإشراق ١٩٣٦) وجين إير (١٩٣٧) وشارلوت كورداي (١٩٣٩) (د).

وفي أيامنا هذه يزداد واجب الكاتب أهمية عندما يختار موضوعًا من التاريخ على أن يعرضه عرضًا دقيقًا صادقًا من الناحية التاريخية. فلقد كان من حسن حظ شكسبير ومعاصريه أن يعتمدوا على كتاب واحد، أو حتى على الروايات الشفوية؛ أما الكاتب المسرحي الحديث فمطالب بالقيام بشيء من الإطلاع في دور الكتب والمتاحف بحيث إذا وقع في أي تشويه خطير للحوادث أو أخطأ في ترتيب الحوادث التاريخية جلب على نفسه طوفانًا من كلمات الهجوم المحنقة ومقالات النقد العنيفة. والنمط المخصوص من التمثيلية التاريخية أو الفلم التاريخي المعروف باسم النمط التعليمي يمضي في ذلك إلى آخر الشوط إذ ينقل إلينا مقتبسات طويلة من المصادر الحقيقية الأصلية. إلا أن الكاتب المسرحي الذي يكتب تمثيلية تاريخية لا يزال مطالبًا باختيار الحوادث ذات الأهمية الكبيرة من الناحية المسرحية ثم القيام بربط هذه الحوادث ربطًا مقنعًا حتى لا تكون التمثيلية أقرب إلى "سجل إخباري منها إلى مسرحية بالمعنى المفهوم لهذه الكلمة".

لقد كان يتحتم في أيامنا هذه أن نعلن عن مسرحية "عطيل" بالعنوان الآتي: "عطيل – مأساة... مقتبسة عن قصة بقلم جيرالدي تشنتيو... لوليم شكسبير". وقد يكون هذا العنوان أقل صدقًا من الناحية الروحية أو النفسية من العنوان الحالي، وذلك لأن مأساة شكسبير بوصفها عملاً فنيًا أعظم بكثير من هذه القصة. ودراسة "المصدر" الذي يأخذ عنه شكسبير عقدة إحدى تمثيلياته قد تبدو في نظرنا دراسة كئيبة مملة؛ وقد يبدو أنها إنما تشمل على مجرد قائمة أو ثبت طويل من الأسماء التي تختلف عن بعضها البعض اختلافًا مملاً في كل رواية من الروايات، كما تشتمل على ملخص لقصة تشتمل بدورها على هذا النوع من الصعوبات التافهة المسئمة التي يعسر على الذهن استبقاء صورة جلية لها فيه. إلا أننا نعود فنقول إننا إذا فكرنا في أوجه الفرق بين المسرحية وبين الأدب المنثور، وعالجنا النص الذي ندرسه معالجة العمل الأدبي الذي قصد به الأداء على خشبة المسرح لوجدنا دراسة "المصادر" عملاً هامًا شائقًا ويجلو لنا الكثير مما لم نكن

نعلمه. إننا لنتساءل: "ترى؟ لماذا وقع اختيار شكسبير على تلك الحكاية؟ ولماذا ارتأى أن يغير فيها ويبدل في أجزائها بحيث يؤكد هذه الناحية ويخفف من الركز على الناحية الأخرى بتلك الطريقة التي اتبعها؟ أما الإجابة على ذلك كله فيمكن أن نجدها في احتياجات المسرح ومستلزماته العملية، ونحن إذا استطعنا أن ندلي بسبب لهذا التغير لأمكن أن نتذكره بعد ذلك – بوجه عام – على نحو أكثر سهولة ويسرًا.

والآن فلنتناول مسرحية "عطيل" هي و"مصدرها" بالدراسة المفصلة، كمثال لما نقول. إن قصة التمثيلية مأخوذة، كما ألمعت إلى ذلك من قبل، من حكاية طويلة إيطالية. والحكاية موجودة في الـ Hecatommithi أو مجموعة الحاكيات المائة والاثنتى عشرة التي كتبها جيامباتستا جيرالدي، الذي اشتهر باسم جيراليدي تشنتيو[1] G. Cinthio (١٤٠٤ – ١٥٧٣) والذي كاد يكون معاصرًا لشكسبير وكان هو نفسه كاتبًا مسرحيًا، وهي حقيقة قد تساعدنا على تعليل تلك الإمكانيات المسرحية التي نلمسها في حكاياته، مثلها في ذلك مثل قصص سومرست موم في أيامنا هذه، تلك القصص التي تصلح كل الصلاحية للمسرحة، أعني للتحويل إلى مسرحيات. وشكسبير، على ما نعلم لم تتح له الفرصة للحصول على ترجمة إنجليزية لهذه الحكايات، ولعله يكون قد قرأها بالفرنسية أو الأسبانية أو في أصلها الإيطالي. (ومحصول شكسبير من معرفته باللغات غير معروف على وجه الدقة). إن حكاية تشنثيو تدور حوادثها في جزيرة قبرس وتتضمن اسم دزدمونه (ديدمونه) والظاهر أن شكسبير قد تخير بقية أسماء الشخصيات الأخرى من مرجع غير هذا.

---

(١) تشنتيو Cinthio (١٥٠٤ – ١٥٧٣) هو الاسم الذي اشتهر به جيامباتيستا جيرالدي الكاتب الإيطالي من مواليد فيرارا والذي كان يدرس فيها لتلاميذه الفلسفة والبيان وحيث كان يعمل سكرتيرًا لدوقها هرقل الثاني (هركيولس) وقد تقلب بعد موت الأمير في مناصب عدة ونم تسع آماس كان متأثرًا فيها بسنكا فملأها بالأهوال وألوان الرعب. وله كتاب عن المسرحية وازن فيه بين مآسي اليونانيين وملاهيهم وبين اللاتين. وأشهر ما يشتهر به تشنتيو هو مجموعة قصصه المائة والاثنتى عشرة والمسماة Hecatommithi وقد أخذ فكرتها عن بوكاتشيو في الديكاميرون كانت منهلاً لكثير من الكتاب المسرحيين ومنهم شكسبير ولا سيما في مأساته عطيل ودقة بدقة (د).

والحكاية مصدر لمسرحية شكسبير لا يمكن الشك فيه شديد أوجه الشبه ليس في العقدة فحسب ولكن في أنماط الشخصيات أيضًا؛ إلا أن ثمة أوجه اختلاف هامة سنتناولها بالبحث الآن لنري القارئ كيف تقتبس قصة جيدة للأغراض المسرحية.

أولاً: وصل المغربي هو وزوجته المحبوبة إلى جزيرة قبرس وكان البحر هادئًا، بينما نجد في تمثيلية شكسبير أن قد كانت ثمة عاصفة عاتية وصفها الشاعر بلغة حلوة تستلفت الأنظار. ويضع تشنثيو قدرًا من الأهمية للحب الخبيث الذي كان يكنه ياجو[1] لزوجة المغربي، وكان حبه هذا من بين الأسباب التي دفعته إلى تحطيم هذا الزواج، وهو الدافع الذي يمسه شكسبير مسًا خفيفًا في بيتين اثنين لكنه لا يوليه شيئًا من الأهمية. وعندما يسرق ياجو المنديل لا يفعل ذلك بواسطة زوجته لكنه يأخذه هو بنفسه من منطقة دزدمونه بينما هي تلاعب ابنته الصغيرة ملاعبة فيها محبة وعطف. ويعرف كاسيو أن المنديل هو منديل دزدمونة ويقوم بمحاولة غير ناجحة لإعادته إليها، بينما نراه في تمثيلية شكسبير لا يعرف لمن هو. وفي القصة نجد أن المغربي لا يخدع فحسب حينما يرى ياجو وكاسيو يتحادثان عما يحسبه المغربي حديثًا غراميًا عن زوجته، لكنه أيضًا يرة فيما بعد زوجة كاسيو وهي تنسخ الخطة على المنديل. أما في التمثيلية فلا نجد أن لكاسيو زوجة، بل له سيدة صديقة ذات شهرة سيئة. وقتل دزدمونه كما يرويه تشنثيو أقل فجيعة وهو لا مما نجده في شكسبير، إلا أنه أشد قبحًا.. إذ يضربها عطيل حتى يقضي عليها، والذي يبدأ بالضرب هو ياجو، ثم نراهما وهما يهيلان على رأسها جانبًا من المنزل ليوهما بأن الوفاة حدثت بسبب هذا الحادث. وتسير نهاية القصة بأبطأ مما تسير نهاية المسرحية لأن تشنثيو يمطها بحيث تشغل فترة أطول. ويكاد المغربي يجن من الحزن، وينقلب على ياجو، ويجرده من رتبته. لوما كان ياجو يرغب في الانتقام فإنه

---

(1) هذه الأسماء ياجو وكناسيو إلخ... لم ترد في قصة تشنثيو، ولكن استعمالها هنا يزيد الأمر وضوحًا واختصارًا لأوجه المقارنة.
(المؤلفة)

يكشف القناع عن جريمة القتل ومن ثم يؤخذ المغربي إلى البندقية حيث يعذب كي يعترف، إلا أنه لا يعترف بشيء، ولهذا لا يحكم عليه بالإعدام بل ينفى من البلاد؛ غير أن العدالة التي لم تأخذ بتلابيبه أول الأمر تلحق به أخيرًا حينما يقتله أقرباء دزدمونه. ثم يقتل ياجو لا عقابًا له على الدور الذي لعبه في قتل دزدمونه ولكن نتيجة لصنوف التعذيب التي حلت به بسبب جرائم أخرى ارتكبها؛ وتعيش زوجته من بعده لتروي المأساة؛ فإذا استثنينا هذه الأشياء وجدنا عقدة مأساة عطيل مطابقة جد المطابقة للقصة الإيطالية.

ومن الأيسر علينا أن نتذكر أوجه الخلاف هذه إذا أخذناها وجهًا بعد وجه ورأينا كيف يناسب كل منها حاجيات المسرحية؛ ونحن نلاحظ: أولاً؛ أن شكسبير يدخل في مأساته هذه العاصفة حينما يقدم عطيل هو وزوجته إلى جزيرة قبرس، فلماذا يكون هذا أكثر تأثيرًا وفاعلية من الناحية المسرحية (الدرامية) من القيام بتلك الرحلة في بحر وديع هادئ؟ إن عبور البحار في الحياة الواقعية في بحر مضطرب يقترن في كثير من الأحيان بأمثال هذه الأحوال غير العاطفية التي من قبيل تبلل الملابس ودوار البحر وما إليه من أمراض، لكنه في المسرحية يتيح جوًا من التشوف ويهيء حالة من الترقب عند الجمهور، ونحن نرى أهالي قبرس وهيئة أركان حرب عطيل ينتظرون وصول السفينتين اللتين تحمل كل منهما أحد الزوجين، فليت شعري لماذا يسافر زوجان متحابان هذا الحب المشتعل المتأجج منفصلين كل منهما عن الآخر بعيد زواجهما حديثًا؟ إن السفينة الثانية تصل بعد السفينة الأولى بدقائق، ومن ثمة لا يمكن الاحتجاج بأن عطيل اضطر إلى هذا لأنه كان يقوم بإعدادات إدارية أو أن دزدمونه كانت تقوم باستعدادات منزلية لا بد أن يقوم بها كل منهما مما استلزم هذا الانفصال في السفر. إن الغرض المسرحي – أو الدرامي – من العاصفة ومن الوصول المنفصل غرض يهدف إلى ثلاثة أشياء: فهو يهيئ حالة الترقب المذكورة آنفًا، وهو يهيئ الفرصة لتصوير الحب الحار الذي يربط بين الزوجين وذلك بما يتبادلانه من التحيات البليغة عن اللقاء؛ ثم هو لا يتيح الفرصة

فقط لدخولين بديعين (إلى خشبة المسرح) لكنه يرينا لمسة من أبدع لمسات السخرية المفجعة في جميع مسرحيات شكسبير، وذلك حينما نسمع عطيل يقول عند اجتماع الشمل هذا الاجتماع المشجي الذي يبعث النشوة في نفسهما، وذلك في المشهد الأول من الفصل الثاني:

إن من أعجب العجب بقدر ما هو مبعث الرضا.

أن أراك هنا.. أما عيني.. يا بهجة النفس!

فإذا كان عقب كل عاصفة تأتي أمثال تلك اللحظات من الصفو.

ألا فلتهب الرياح حتى توقظ الموت.

ولتثب السفينة الكدود المكافحة فوق جبال من الموج.

أعلى من شعاف الأولمب، ثم لتهو ثانية في لجة أعمق

من درك الجحيم الأسفل بعدًا من السماء، فلو أنني مت الآن

لكان الموت أسعد المنى، لأنني أخشى

إن كانت نفسي قد حققت أقصى ما تمنت على هذا النحو

بحيث أنه لن تلي راحة أخرى كهذه.

في صفحة القدر المجهول.

* * *

لماذا لم يسدد شكسبير الركز على فكرة كراهية ياجو لدزدمونة، تلك الكراهية الناشئة، كما تنشأ الكراهية أحيانًا، من حبه لها هذا الحب الآثم الذي لم

ينل منه بغيته؟ لأننا نلاحظ منذ بداية مأساة عطيل أن كراهية ياجو لعطيل هي الشيء المهم، وياجو لا يكره دزدمونة. وقلة مبالاته بها تتفاوت شدة وضعفًا بالرغم من قوله في بعض أحاديثه التهكمية الساخرة إنه يحبها. ويرجع جانب من شناعة شخصية ياجو إلى هذه القدرة المجردة من العاصفة بالذات على استعمال شخص بريء مخلب قط لتنفيذ مآربه، وعندي أن كثيرًا من فظاعة ياجو يرجع إلى أنه لا يشعر بأي من المشاعر التي تتجلى فيها الطبيعة الإنسانية والتي يمكن امتحال المعاذير لها مثل عاصفة توضع في غير موضعها أو غيرة محنقة تسرع بصاحبها إلى الغضب. إن كراهيته لقائده عطيل، تلك الكراهية الشريرة الماحقة الخالية من مشاعر الرحمة، ترجع مباشرة إلى ترقيته لكاسيو عليه. على أن فكرة الحب الموضوع في غير موضعه.. لم تهمل هنا، لأن من الممكن استخدامها لتأكيد ما في دزدمونة من المفاتن التي تجذب إليها قلوب العشاق، وهذه الفكرة تنتقل في المأساة إلى شخصية جديدة هي شخصية رودريجو الضعيف الأخرق الذي يحتقره ياجو ويزدريه ويتخذ منه مصدرًا للحصول على المال. إن رودريجو جرو صغير ضعيف أبله، إلا أنه إنسان بالرغم مما يتسم به من نواحي ضعفه، وشكسبير يجعلنا نشعر بأنه كان قمينًا لو أنه وجد المؤثر الطيب بأن يحيا حياة ناعمة خيرة أقصى ما يكون الخير؛ وشكسبير يرينا عامدًا الفرق بين الضعف الإنساني العادي وبين الخبث أو الشر الجهنمي الذي هو من صنع الأبالسة؛ ومن ثمة فإن التعديلات التي أدخلها على عقدة المأساة لها نصيبها من تلك القوة التي نفخها وهو يرسم شخصياته.

وقد يقال إن سرقة المنديل يمكن أن تكون ذات صبغة درامية أقوى في قصة تشنثيو؛ وأن خسة ياجو تزيدها تأكيدًا على التحقيق صورة رجل ماض في خطته الشنيعة الجهنمية في حضرة ابنته الصغيرة التي كان المنتظر أن تكون قمينة دون الناس جميعًا بأن تلطف من طبعه، وقد كان شكسبير يعرف بلا ريب ما لثرثرة الأطفال الصغار الأبرار الأطهار من فاعلية درامية وتأثير مسرحي، كما يتجلى ذلك

في ابن ماكدوف الصغير (في مأساة ماكبث) أو الأمير آرثر، إلا أنه قد أشعرنا من قبل بالفعل بما في ياجو من ذلك الخبث الذي يكاد يكون خبثًا يتعدى حدود الخبث الشخصي، فإذا جعل له ابنة كان هذا قمينًا بان يظهره مخلوقًا عاديًا جدًا وإنسانًا كسائر الناس، كذلك أعطيت زوجة ياجو في تمثيلية شكسبير دورًا أكثر أهمية، وذلك بكونها هي الشخصية التي تسرق المنديل. غير أن هناك قدرًا من البراعة أكبر من ذلك فيما قام به شكسبير من تغيير. فدزدمونة في تشنثيو تفقد منديلها بسبب رقتها وشفقتها على طفلة، أما عند شكسبير فهي تفقده في الواقع بدافع رقتها وشفقتها على زوجها هي بالذات، لأنه يسقط منها بعد محاولتها ربط رأسه وهو يشكو الصداع، وهذا يضاعف مشاعر الشجن التي تغمرنا وهي في طريقها إلى كارثتها. ثم لا ننس أن أميليا لو كانت لها طفلة في مأساة شكسبير لكان هذا قمينا بان يجعلها أقل استعدادًا للتضحية بحياتها في سبيل سيدتها.

أما استبعاد شكسبير زوجة كاسيو واستخدامه إحدى السيدات ذوات السمعة السيئة إلى حد ما لتكون صديقة لكاسيو فهو اقتصاد من شكسبير حتى لا تتعدد الشخصيات في المسرحية – أما في قصة تشنثيو فنرى كاسيو يجمع بين الزوجة وبين الصديقة! – مع ما ينشأ من هذا الجمع من أثر أوسع مدى من جعل اتهام كاسيو أكثر احتمالاً على الأقل. وجعل إهداء كاسيو للمنديل إلى المرأة مما يبدو أكثر إساءة إلى دزدمونة.

وأما الظروف المختلفة لموت دزدمونة فلا يخفى أن مجرد ضرورات الفن المسرحي هي التي أملتها إلى حد ما عل شكسبير. بل إنه قد يكون من الصعب على خشبة المسرح الحديث ذاتها إظهار جانب من المنزل وهو يتهدم على جثمان دزدمونة، أما على خشبة المسرح في عصر إليزابيث فقد كان هذا من رابع المستحيلات. إن الولد الذي كان يمثل دور دزدمونة في ذلك الوقت كان قمينًا بأن يجد عملية ضربه وتهشيمه حتى يموت وتمثيل ذلك كل ليلة، عملية منهكة أقسى

ما يكون الإنهاك وأسلم منها وأقل إيجاعًا عملية خنق وكتم أنفاس تمثيلية بأغطية السرير، ثم هي تجعل من السهل على "الجثة" أن ترقد بلا حراك خلال المدة الطويلة بعد الموت، إلا أن ثمة دوافع أكثر فنية في الواقع من هذه الضروريات العملية أو الإجرائية. فما هو أشد فجيعة وأوجع للنفس من أن يقتل الزوج العاشق زوجته دون أن يساعده أحد على قتلها؛ ولو كان ياجو موجودًا في الغرفة لامكن أن تتلاشى تلك الألفة الرهيبة في اللقاء الأخير بين عطيل ودزدمونة، ثم إن ياجو كما صوره شكسبير أكثر حصافة من أن يشارك بيده في جريمة القتل هذه. ونحن نرى من خلال ذهن عطيل، ذلك الذهن المحير المعذب كما صوره شكسبير، نرى موت دزدمونة يقع كأنه التزام مقدس.. كأنه تضحية بما هو أحب شيء في الحياة إلى قلب عطيل.. دافع يتلاءم وطبيعته بوصف كونه لا يزال رجلاً نصف متبربر.. أو أقل نصف متمدين، ويمكن إظهاره بذلك رجلاً طيب الجوهر رغمًا عن كل هذه القسوة النافرة ورغمًا عن حالته الذهنية التي تقرب من أن تكون جنونًا. والتمثيلية كانت قمينة بألا تكون مأساة ما لم نشعر بالعطف على عطيل والرثاء له.. وما لم نكن ندرك أنه رجل طيب طاهر الأعراق لكنه مضلل يأخذ الخطأ بخطامه.

ولا نكاد نرى ضرورة للتدليل على أن تلك النهاية التي اختارها شكسبير للمأساة ملائمة لها أعظم الملاءمة، وأنها خير من الناحية المسرحية من نهاية قصة تشنثيو. فلكي نسير بالحل سيرًا سريعًا كان لا بد لعطيل أن يعلم أنه كان مخطئًا، ومن ثمة يكون هناك مبرر لتضحية أميليا، هذا الحادث المؤثر المشجي، الذي له فاعليته وتأثيره العميق فوق خشبة المسرح والذي يزكي فكرة التضحية ويزيدها تأكيدًا (والمخرجون في إخراج المأساة يجعلون سرير دزدمونه أشبه بالمذبح في المعابد)، ثم إن خبث ياجو ولؤم طبعه يمكن الآن أن يزدادا توكيدًا.. إنه الآن يقتل زوجته، لكنه يقتلها دون أي شعور بالألم المبرح الناشئ عن صراع باطن أو رأفة.. بل هو يقتلها في فورة من الغضب لكونها عرضته للخطر، وهذا مما يجعل جريمة عطيل من الجرائم التي يمكن الغفران في مثلها والصفح عن مرتكبها إذا لمسنا وجه

التباين بينها وبين جريمة ياجو. ثم تأتي النهاية فلا نرى عطيل مجرد قاتل يقف بين يدي العدالة كما نراه في قصة تشنثيو التي تسبه ما تنشره الجرائد من قصص الجريمة؛ إنه هنا يسمح له بأن يظهر للحاضرين شعوره بالشرف، وشرح ما حدث في عزة وكرامة، ثم هو يختار لنفسه الموت العاجل الذي هو خير له من المحاكمة الفاضحة، معبرًا عما ينتابه من ندم ساحق، مقيم الدليل آخر الأمر على أنه كان يحب زوجته بطريقته الناقصة المعيبة. والنهاية هنا أقل ترويعًا من نهاية القصة المنثورة، إلا أنها أقرب فعلاً إلى ما ينبغي أن تكون المأساة، لأن المأساة هي مأساة الذهن أكثر مما تكون مأساة الجسم. إن ياجو يحكم عليه فورًا بالتعذيب حتى الموت جزاء له على جريمته، وهذا مما يرضي الجمهور الذي يسره أن يرى العدالة تأخذ مجراها هنا، وإن كنا لا نشعر عادة بالحقد أو شهوة الانتقام نحو أي من شخصيات شكسبير. إن العدالة المعطلة أو المؤجلة في القصد قد تكون بالغة التأثير في القصة الطويلة، وربما كانت أقرب شبهًا بالحياة الواقعية، لكن القصة في تمثيلية شكسبير ذات تركيز شديد، كما يتوفر فيها التسلسل المترابط الوثيق بين الحوادث، وهو التسلسل الذي تتطلبه المسرحية العظيمة.

* * *

ولعل مما يعود على من يدرس المسرحية بالمرانة الطيبة أن يرجع إلى مصادر تمثيلية أخرى من تمثيليات شكسبير ثم يقوم بمثل هذه المقارنة المفصلة محاولاً أن يكتشف العلة لما أجراه شكسبير من التغيرات كلها. إن شكسبير يخلق عادة الشخصيات الفردية خلقًا يكاد يكون كاملاً. ومما يجعل هذه المرانة سهلة ميسرة ما تشتمل عليه التمثيلية المشروحة من إشارات إلى "المصادر" (ولعل أحسن الطبعات وفاء بهذا الغرض هي طبعة "آردن Arden" وإن كانت عالية الثمن). ومن المهم كذلك أن يختار الطالب مسرحية قديمة جعلها شكسبير مصدرًا له، ومن

ذلك مثلاً مسرحية "حكم الملك جون المشحون بالمتاعب[1]" ومسرحية "لير Leir" ومسرحية "بروموس وكسندرا[2]"، ليرى كيف حور شكسبير هذه التمثيليات العادية التي لا تمتاز بشيء إلى آيات من آيات العبقرية.

وثمة تمرين مفيد مثير آخر "هو أن تختار تمثيليتين عن موضوع واحد وتجري مقارنة بين طرقتي المعالجة لهذا الموضوع، وهذا شيء يحدده عدد التمثيليات التي نجدها من هذا النوع، لكنها تتوفر فيما يأتي: حلقة الـ "خوافروا"[3] أو "حاملات القربان الخمري المقدس" لإسخيلوس، ويقارن بينها وبين "إلكترا" ليوريبيدز[4]، وربما بينها وبين "الحداد جدير بإلكترا[5]" ليوجين أونيل[6] ومنها "هيبوليتس" ليوريبيدز ويقارن بينها وبين "فيدرا[7]" لراسين. ثم "إفجينيا" ليوريبيدز

---

(١) The Troublesome Raigne of King John

(٢) Promos & Cassandra

ولعله مصدر شكسبير في ملهاته "دقة بدقة" Measure for Measure

المؤلفة

أشرنا في الحاشية التي تكملنا فيها عن تشنثيو أن مجموعة قصص تشنثيو كانت مصدر شكسبير في مسرحية دقة بدقة، وهذا هو الأصح (د).

(٣) الحلقة الثانية من مأساة الأورستية التي يعود فيها أورست ليقتل أمه وعشيقها انتقامًا لأبيه (د).

(٤) يوريبيدز شاعر المآسي اليوناني (٤٨٦ – ٤٠٧ ق. م) (د)

(٥) الحداد جدير بإلكترا Mourning Becomes Electra مأساة لأكبر كتاب أمريكا المسرحيين أوجين أونيل (١٨٨٨ – ١٩٥٤) طبق فيها موضوع مأساة إلكترا اليونانية (عند إسخيلوس وسوفوكلس ويوريبيدز) على مأساة حديثة شخصياتها أمريكيون في الحرب العالمية الأولى (د).

(٦) أوجين جلادستون أونيل Eugene G. O' Neill (١٨٨٨ – ١٩٥٤) أكبر كتاب أمريكا المسرحيين بلا مراء وعرف بكثرة طرائفه التجريبية في كتابة المسرحية ولم يدع مذهبًا مسرحيًا إلا كتب فيه وتفوق حتى على مبتكري المذهب وظغن كان يملأ النفس بتشاؤمه إلا أنه يفتنك بدراساته السيكلوجية للرجال والنساء على السواء. وهو متأثر بالروح اليوناني وباسترندبرج وإلى حد ما بروح الكتاب الأيرلنديين. ومن أشهر مسرحياته: وراء الأفق Beyond The Horizon (١٩٢٠) والإمبراطور جونس (١٩٢١) والقشة The Straw (١٩٢١) وآنا كريستس Anna Christie (١٩٢٢) و Desire Under the Elms (١٩٢٤) و Lazarus Laughed (١٩٢٦) والفاصل الغريب Strange Interlude (١٩٢٨) وهي من تسعة فصول وتقدم في أمسية كاملة – وكل من شخصياتها تتحدث حديثًا سريًا بينها وبين نفسها، ثم حديثًا جهريًا – وهي من أغرب المسرحيات وأجرئها و Ah. Wilderness (٣٢) وأيام بلا نهاية (٣٣). وقد حصل أونيل على جائزة نوبل للأدب والسلام سنة ١٩٣٦ وعلى كثير جدًا من الجوائز الأخرى: (د)

(٧) هيبوليتس ليوريبيدز وفيدرا لراسين موضوع واحد هو إدعاء فيدرا زوجة الملك تيديوس والد هيبوليت أن هيبوليت راودها عن نفسها في غيبة أبيه – وذلك بإغراء من فينوس ربة الحب – وذلك أن هيبوليت كان فتى متطهرًا لم يخضع للإغراء – ثم انكشاف الإدعاء ولكن بعد مقتل هيبوليت. ويختلف التناول طبعًا في المسرحيتين وإن ظهر أن راسين يأخذ أخذًا واسعًا عن يوريبيدز (د).

ويقارن بينها وبين شبيهتها لراسين وجيته. ويمكن المقارنة بين "دكتور فاوست" لمارلو و"فاوست" لجيته. وقد ذكرت ت. س إليوت أن مسرحيته " The Cocktail Party" هي نسخة من مسرحية "ألسستس[1] Alcestis" ليوريبيدز وإن يكن التكافؤ بين المسرحيتين أقل وضوحًا بكثير منه في المسرحيات السابقة. وثمة أيضًا أوبرات كثيرة منقولة عن قصص روائية، ومنذ ذلك مثلاً أوبرا " Lucia di Lommermoor" لدونيزتي[2] Donizetti وهي مأخوذة عن قصة سير وولترسكت[3]: "The Bride of Lommermoor"؛ وأوبرا كارمن لبيزيه[4] Bizet (وهي مأخوذة من قصة بروسير مريميه[5] P. Merimee بنفس الاسم؛ وأوبرا "Peter Grimes" لبنيامين برتن B. Britten وقد أخذها عن قصة شعرية لكراب[6] Crabbe. و"قصة مدينتين" لدكنز التي حولها آرثر بنيامين إلى أوبرا. والاعتبارات الموسيقية مثل الاعتبارات المسرحية مهمة بالطبع هنا.

---

(١) ألسستس Alcestis في أساطير اليونان هي ابنة الملك بلياس وزوجة الملك أدميتوس الذي نسي يوم زفافه أن يقدم قربانًا لديانا فكان بذلك عرضة للمرض ثم الموت ولكن أبوللو أغرى ربات القضاء Fates بالإبقاء على حياته إذا وجد من يجرع كأس الموت بدلاً منه. وقد تطوعت زوجته للقيام بهذه المهمة تضحية منها في سبيل زوجها ووفاء له. وألسستس هي التي عاد هرقل بروحها من العالم الثاني (انظر كتابنا أساطير الحب والإغريق عند اليونان) (د).

(٢) دونيزتي Donizetti مؤلف الأوبراث الإيطالي المشهور (١٧٩٧ – ١٨٤٨) وأشهر أوبراته لوكزيزيا بورجيا ولوسيا دي لامرمور واجية La Favorita (د).

(٣) سير وولتر سكوت S. W. Scott (١٧٧١ – ١٨٣٢) الشاعر والقصاص الرومنسي الأسكتلندي الذي تأثر في أشعاره بالأغاني الألمانية وفي قصصه بالقصص الغوطي. وله بضع تمثيليات وجملة دراسات وتراجم (د).

(٤) بيزيه Bizet (١٨٣٨ – ١٨٧٥) الموسيقار الفرنسي ومؤلف الأوبرات المعروف واسمه الكامل هو ألكسندر سيزار ليوبولد وضع موسيقى تمثيلية الأرليزية L' Arlesienne لألفونس ودوديه ومنشئ أوبرا كارمن (١٨٧٥) أحب الأوبرات إلى نيتشه بعد انقلابه على موسيقى فاجنر (د)

(٥) مرميه Prosper Merimee (١٨٠٣ – ١٨٧٠) القصاص الفرنسي الذي اشتهر بأقاصيصه التاريخية ذات العقد المتأججة والروح الملتهبة التي كان يأخذ معظمها من التاريخ الأسباني (د).

(٦) جورج كراب G. Crabbe (١٧٥٤ – ١٨٣٢) الشاعر الإنجليزي الذي يعد واسطة عقد بين الفترة الكلاسية الحديثة والفترة الرونسية في الشعر الإنجليزي وكان من الإنسانيين بعواطفه وإن يكن شاعرًا واقعيًا ويكره العاطفية الرقيقة الزائفة. وقد رد على جولد سمث بمناسبة قريته المهجورة بمنظومة سماها (القرية) تهكم فيها عليه تهكمًا مريرًا (د).

الفصل الخامس

الأقسام التقليدية

"هذا هو المشهد الأخير من تمثيليتي"

جون دون: الأغاني المقدسة

المقصود من هذا الكتاب أن يكون كتابًا أوليًا، بمعنى أنه يقدم للقارئ المبادئ الأولية في فن المسرحية؛ إلا أنه مما لعله يبدو سخفًا أوليًا مؤلمًا أن نذكر شيئًا عن الفصول والمشاهد. إن كل تلميذ من تلامذة المعاهد ممن يريدون تلفيق مسرحية مثيرة عن حادثة تجسس على اختراع القنبلة الذرية، وكل تلميذة من تلميذات المدارس لديها أية فكرة يمكنها بها برقشة مسرحية عن "الأمير الظريف"... كل هؤلاء يعرفون كيف يكتبون هذا العنوان: "الفصل الأول – المشهد الأول" في الصفحة الثانية مباشرة من أية كراسة مدرسية، إلا أن الأمر ليس في الواقع بمثل هذه السهولة وذلك اليسر، ومن ثمة كان من المفيد أن نقول شيئًا عن تقسيم التمثيلية إلى فصول ومشاهد.

وثمة بالطبع تمثيليات لا تنقسم إلى فصول ومشاهد؛ وأوضح أمثلة ذلك هو هذا النوع الذي ذاع اليوم وانتشر بين الهواة والذي يتضمن عددًا من التمثيليات الجيدة المعروفة باسم "مسرحية من فصل واحد". وهذا النوع في أنقى صوره، هي مسرحية يستغرق تمثيلها من خمس وعشرين إلى خمس وأربعين دقيقة، ومن ثم كان الفعل فعلاً مركزًا أشد التركيز. وهناك غثاء كثير من هذا النوع مما لا يستحق الذكر، إلا أن هناك أيضًا روائع قصية منه، من قبيل: "الراكبون إلى البحر، أو Riders to

the Sea [1]" للكاتب الأيرلندي ج. م. سنج[2] G. M. Synge ؛ و"جنيه تحت الطلب A. Pound on Demand" لسين أوكاسي Sean O' Casey؛ و"بزوغ القمر[3] The Rising of the Moon" لليدي جريجوري؛ و"سيدة الأغاني السمراء The Dark Lady of the Sonnets" لبرنرد شو؛ و"عنقاء كثيرة الوجود A. Phoenix too Frequent" لكرستوفر فراي Chr. Fry. وهناك بعض التمثيليات الأطول من هذه والتي يستمر تمثيلها دون توقف، لكنها ليست من نوع التمثيلية ذات الفصل الواحد المعتاد، ومنها تمثيلية "كل حي[4] Everyman" المجهولة المؤلف؛ وتمثيلية The Browning Version للكاتب تيرانس راتيجان. وهذا النمط من المسرحية يتركز عادة حول حادثة واحدة حرجة "سواء كانت حادثة مفجعة أو مضحكة، من الحوادث التي تزخر بها حياة الكثير من الناس، وتؤدي إلى ذروة كبرى واحدة، ثم تنتهي بعد ذلك إلى حل. والروايات الاستعراضية والأفلام والروايات الإذاعية تؤدى عادة دون أن تنقسم إلى فصول أو مشاهد، بالرغم من اننا يمكننا في كثير من الأحيان ملاحظة وجود أقسام من نوع أقل من الناحية الشكلية.

---

(١) الراكبون إلى البحر Riders to the Sea مسرحية في فصل واحد للكاتب الأيرلندي المعروف ح. م. سنج ظهرت سنة ١٩٠٣ . وهي مأساة أم فقدت ولديها في البحر. والمأساة وإن تكن حادثًا محليًا بحتًا إلا أنها تعد أروع ما كتب سنج.. ومن أروع المآسي العالمية (د).

(٢) سنج (إدمند جون ملنجتن سنج E. J. M. Synge) (١٨٧١ – ١٩٠٩) الكاتب المسرحي الأيرلندي الخالد وعازف القيثار الذي تجول في ألمانيا وفرنسا حتى أقنعه الشاعر بيتس بالعودة إلى وطنه فعاد إليه وأخذ يمد المسرح بالروائع التي ينتزعها من الفوكلور الأيرلندي. ومن أشهر تمثيلياته الراكبون إلى البحر، ونبع القديسين The Well of the Saints ومهرج العالم الغربي The Playboy of the Western World – وديردر حورية الأحزان Deirdre of Sorrows (د).

(٣) بزوغ القمر The Rising of the Moon ملهاة من فصل واحد للكاتبة ليدي أوغسطا جريجوري ظهرت سنة ١٩٠٧ وتصور حرارة القومية الأيرلندية وسحرها في إطار فكاهي. إذ يطلق أحد رجال البوليس سراح أحد رجال المفاوضة الأيرلندية الذي لقيه عند رصيف إحدى الموانئ لا لشيء إلا لأنه وجده شابًا ظريفًا ساحر الحديث خفيف الروح ويعده الشاب بمثل هذه المعاملة عندما يتغير وضع كل منهما عند بزوغ القمر (د).

(٤) كل حي Everyman مسرحية أخلاقية Morality غير معروفة المؤلف ظهرت حوالي زمن الملك إدورد الرابع، وكل حي فيها رمز للبشرية كلها وخلاصتها أن الله سبحانه يأمر الموت بقبض روح كل حي فيرجوه هذا أن يبقي عليه قليلاً حتى يجد أحدًا يصحبه إلى قبره وبعد أن تضيق به الحيل، أو بعد أن يفر منه جميع أصدقائه لا يجد من يصحبه إلا حسناته.
انظر الخلاصة الطويلة في كتابنا: أشهر المذاهب المسرحية (د).

والمسرحية اليونانية لا تنقسم إلى فصول ومشاهد بالمعنى الذي تنقسم إليه المسرحية في العصور الحديثة، فالفعل فيها لا ينقطع، ولكن تقسيم الفعل يتولاه الكورس حينما يلقي الأناشيد أو الابتهالات إلى الآلهة بين كل حادثة وحادثة أخرى. وهذا هو الشأن في التمثيليات التي يحتذي فيها مؤلفوها النماذج اليونانية احتذاء وثيقًا، ومن ذلك تمثيلية "شمشون الجبار" للشاعر ملتن ومسرحية "جريمة قتل في الكاتدرائية" للشاعر ت. س. إليوت؛ وهذا النوع من التقسيم لا يتناسب كما لا يخفى إلا مع المسرحية الشعرية.

وقد جرى العمل في المسرحية الفرنسية، وهذه سنة يعدها القارئ الإنجليزي سنة غريبة، على أن ينص في نسخة المسرحية المطبوعة على أن المشهد الجديد يبدأ كلما دخلت شخصية جديدة إلى المنصة أو خرجت منها شخصية كانت موجودة عليها.

مثال ذلك:

المشهد الخامس

(أندروماك، سفيز)

أندروماك:

يا للاحتقار الذي كانت تنطوي عليه وهي ترفض توسلاتي!

سفيز:

اعمل بنصيحتها وقابل بيروس كما أشارت.

إن نظرة واحدة منك قد تخيب رجاء اليونانيين ورجاءها.

ولكن انظري: إنه يبحث عنك من تلقاء نفيه!

المشهد السادس

(يدخل بيروس وفونكس)

بيروس إلى فونكس:

أين ذهبت الأميرة؟ أتقول إنها كانت هنا؟

(نقلاً عن أندروماك: لجان راسين)

وقد كان بعض مسرحيات فترة عودة الملكية في إنجلترا، كتمثيلية: The Way of the World مثلاً، وهي للكاتب كونجريف، تطبع على هذا النحو. وكلمة "مشهد" في النصوص الفرنسية لا تعني إلا حركة فقط فوق خشبة المسرح؛ بينما كلمة "فصل" تشير إلى تغيير شامل للمنظر بكل ديكوراته وتراكيبه أو إلى مضي فترة من الزمن. أما في نصوص المسرحيات الإنجليزية فكل من هاتين الكلمتين – أي مشهد أو فصل – تشير إلى أحد هذين المعنيين أو إلى كليهما؛ ومنذ أن أدخل استعمال الستائر فإنهما يشيران إلى نزول الستار أو رفعه. وكلمة "فصل" في المسرح الإنجليزي تعني عادة قسمًا من أقسام التمثيلية الرئيسية، بينما تعني كلمة "مشهد" أو "منظر" جزءًا من أجزاء الفصل.

وقد أوجد تطور استعمال الستائر والمناظر الواقعية فرقًا عظيمًا في أهمية انقسام المسرحية إلى فصول ومشاهد. فعندما لم تكن هناك مناظر يجب تغييرها كان من الميسور اشتمال التمثيلية على عدد كبير من المناظر الخيالية بحسب ما يشتهي الكاتب ذلك. فمسرحية شكسبير: "أنطوني وكليوبترة" تشتمل على اثنين وأربعين مشهدًا لا يزيد بعضها على أسطر قلائل، وفقًا لما نرى في الطبعات الحديثة التي لعلها اشتملت على تقسيمات لم يعنها شكسبير ولا قصد إليها. ومأساة "ماكبث" التي تبدو مناظرها أشد تقيدًا، وفعلها أكثر تركيزًا، تشتل على ثمانية وعشرين مشهدًا. ومخرجو تمثيليات شكسبير في المسارح الحديثة لا يجدون بدًا من حل المشكلات التي تواجههم بها تلك التغييرات الكثيرة في المناظر وذلك

بحذف المشاهد القصيرة التي لا أهمية لها؛ أو بإحياء طرق الإخراج التي كانت سائدة في عصر إليزابيث؛ أو باستعمال المنصة الدوارة، أو استعمال المنظر الذي يمكن إظلامه بسرعة خاطفة في أحد أجزائه، أو باستخدام تراكيب خاصة من الستائر المعقدة المتداخلة؛ أو بتمثيل بعض المشاهد أمام الستار أو فوق أجزاء مختلفة من المنصة. أما التمثيلية التي كتبت خصيصًا للمسرح الحديث فلا حاجة بها مطلقًا إلى هذا العدد الكبير من تغيير المناظر. ومما جرى له العرف الآن، وإن لم يكن هذا من القواعد الجامدة التي لا تتغير، أن تشتمل التمثيلية الحديثة الكاملة الطول على ثلاثة فصول، وفي كثير جدًا من الأحيان لا يشتمل كل فصل إلا على منظر واحد فقط، إلا أن ثمة بعض التمثيليات الحديثة الناجحة التي لا تشتمل إلا على فصلين، وقد ترتفع الفصول إلى خمسة؛ وثمة بعض التمثيليات التي لا تشتمل إلا على فصل واحد أو أكثر من فصل مقسمة إلى مناظر. وليست مسرحيتا شريدان: "الغرماء[1] Rivals" و"مدرسة النمائم" هما وحدهما اللتان تتألفان من خمسة فصول؛ بل هناك مسرحية "حسن[2] Hassan (١٩٢٢)" للكاتب فلكر[3] Flecker من هذا النوع أيضًا؛ وثمة عدد كبير ضخم لا يخضع لنظام الفصول

---

(١) الغرماء Rivals ملهاة للكاتب الأيرلندي الإنجليزي شريدان ظهرت سنة ١٧٧٥ وتتلخص في أن الكابتن أوبسليوت بن السير أنطوني يهوى الفتاة ليديا لانجوش L. Languish بنت أخي مسز مالا بروب. ولأن ليديا فتاة عاطفية (رومنسية!) فإنها تفضل ضابطًا بنصف راتب على وريث هذا البارون. ومن ثمة ينتحل الكابتن أبسوليوت شخصية إنين بيفرلي Ensign Beverley ويلقى الترحاب من حاشيته وإن رفضت مسز مالا بروب أن يتم الزواج بينهما. ويقترح السير أنطوني بعد وصوله إلى باث خطبة ولده على ليديا، وترحب مسز مالا بروب بالفكرة. وفي الوقت نفسه يجد الكابتن أبسوليوت له غريمًا في شخص يدعى بوب إيكرز، لأن الكابتن خشي أن يطلع ليديا على خدعته. وبوب إيكرز يحرضه السيد لوكيوس فيرسل أبسوليوت إلى بيفرلي يتحداه للمبارزة. أما السير لوكيوس نفسه فيتحدى أبسوليوت. ولكن عندما يكتشف إيكرز أن إنين بيفرلي ليس إلا صديقه أبسليوت فإنه يلغي المبارزة ويتنازل عن خطبته لليديا التي تتشاجر مع أبسوليوت الذي خيب أملها في رفضه الهرب معها هربًا رومنسيًا. ثم تعود فتصفح عنه (د).

(٢) حسن Hassan مسرحية للكاتب جيمس إلروي فلكر J. E. Flecker ظهرت سنة ١٩٢٢ وتشتمل على ديكورات فخمة وباليهات لطيفة وموسيقى رائعة؛ وتقع حوادثها في الشرق وتبه مسرحية قسمت للكاتب نوبلوك، وتدور في بلاط الخليفة هارون الرشيد ومن شخصياتها إسحاق الموصلي وملك الشحاذين رافع والجارية برفانه Pervaneh (!) (د).

(٣) فلكر James Elroy Flecker (١٨٨٤ – ١٩١٥) الشاعر والكاتب المسرحي الإنجليزي وأحد أركان المسرحية الشعرية الحديثة ومن أشهر مسرحياته حسن (١٩١١) ودون جوان ولم تمثلا إلا بعد موته (د).

الثلاثة، ومن ذلك تمثيليتا شو "الإنسان والإنسان الأعلى[1]" و"العودة إلى متوشالح" وكلتاهما أطول عادة من أن تصلحا للتمثيل بكامل حالتهما. وتمثيلية "الكلب[2] تحت الجلد" تتألف من أربعة عشر مشهدًا وبعض أناشيد للكورس، ولكن مؤلفيها يدعوانها "تمثيلية في ثلاثة فصول!". والمسرحية الإذاعية يمكن أن تشتمل على مشاهد أكثر بكثير مما تشتمل عليه المسرحية المرئية، ولكن هذا لا يتيسر إلا بفصل المشهد عن الآخر بعزف شيء من الموسيقى أو ببعض المؤثرات الصوتية؛ وحيثما وجدت تمثيلية غير تجريبية ذات فصول ثلاثة منقسمة إلى عدة مشاهد فإن هذا يرجع عادة إلى أن تغيير المناظر فيها هو من الأمور التي لا مناص منها بتاتًا؛ أو إلى وجوب الإشارة بإنزال الستار ورفعه بعد لحظات أو مرور فترة من الزمن وذلك كما في مسرحية ر. أ. شرود R. E. Sherwood: "فرحة العبيط "Idiot's Delight".

إن الفصول والمشاهد ليست، إلى حد ما، إلا أقسامًا شكلية على غير قدر كبير من الأهمية الفنية، فهي تسمح بتغيير المناظر إذا دعت الضرورة إلى ذلك؛ ثم هي تتيح الفرصة لكي يستريح الممثلون قليلاً، أو ليغيروا ملابسهم؛ وهي في المسرح التجاري الحديث تهيئ الفرصة لبعض أفراد النظارة لتناول شيء من الشراب أو إصلاح ما أفسده الحر من زينة السيدات. ونذكر بهذه المناسبة أن تمثيليات شكسبير تعرض اليوم عادة في ثلاثة فصول وإن تكن خمسة أصلاً، بحيث

---

(1) الإنسان والإنسان الأعلى Man & Superman ملهاة لشو ظهرت سنة ١٩٠٣ وهي من أطول مسرحياته وخلاصتها أن الحسناء آن وتفيلد Ann Whitfield تقرر أن تتزوج من جاك تانر J. Tanner . وهي تجعله وصيًا عليها في وصية والدها، وهو يعترض على هذه المسئولية لكنه حينما يستكشف مقاصد الفتاة الحقيقية يستولي عليه الذعر ولا يجد حلاً لهذه المشكلة إلا الهرب ومن ثمة يفزع إلى أوربا في عربته. على أن آن تتبعه إليها وتنتفي به جبال أسبانيا. ونراه يرفض الزواج منها أول الأمر لكنه لا يلبث أن يرضخ لأنها! ككل امرأة!.. قوة الحياة التي لا يمكن أن ينكرها أحد (د).

(2) الكلب تحت الجلد The Dog Beneath the Skin مسرحية خيالية شعرية للكاتب و. هـ. أودن Wystan Hugh Auden (١٩٠٧ – ٠) واشترك في تأليفها مع كرستوفر إسرود (في سنة ١٩٣٧) ويسميانها أيضًا: أين فرانسيس؟ Where is Francis وهي تروي لنا قصة رجل استخفي في صورة كلب وعاش في أرض الأحلام إلا أنه يستيقظ هنا على نفس المتاعب.. وعلى نفس الخداع والأباطيل الموجودة في الحياة الحقيقية (د).

لا نعطي استراحة إلا المرتين المعتادتين فقط؛ وإذا بدا تحويلها هذا إلى تمثيلية من فصول ثلاثة عملاً فيه شيء من الهمجية، فيجب أن نتذكر أن نصوص مسرحيات شكسبير لم تكن تحفل كثيرًا في عصرها بهذا التقسيم إلى فصول ومشاهد.

وتقسيم المسرحية إلى فصول ومشاهد لا يبلغ من الأهمية ما تبلغه العقدة. والفصول والمشاهد في المسرحية ذات الحبكة الجيدة[1] (a well – made – play) تخضع خضوعًا شديدًا لمقتضيات العقدة. والشيء المهم الجدير بانتباهنا هو الطريقة التي يستعمل بها الكاتب فصوله ومشاهده استعمالاً فنيًا؛ إذ أن هذا الاستعمال يكاد يكون تطورًا حديثًا محضًا. وقد كانت المقطوعة الشعرية المقفاة ذات البيتين عند شكسبير تشير في كثير من الأحيان إلى انتهاء المشهد. وكان الشاعر إما أن يجعله ختامًا جليلاً فخمًا كختام المشهد الأول من الفصل الخامس من "الملك لير":

As for the mercy

Which he intends to Lear, and to Cordelia,

The battle done, and they within our power,

Shall never see his pardon; for my state

Stands on me to defend, not to debate [٢] (Exist)

وإما أن يجعله ختامًا يكون شيئًا تافهًا بادي الصنعة إلى درجة مضحكة، كختام المشهد الأول من الفصل الخامس من ملهاة الأخطاء:

We came into the world like brother & brother;

---

(١) تجد فضلاً ضافيًا عن المسرحية ذات الحبكة الجيدة بالمقدمة التي كتبناها لمسرحية (زوجته الثانية) للكاتب بنيرو من مجموعة أشهر المسرحيات العالمية لوزارة الثقافة (د).

(٢) أم تلك الرحمة

التي كان يضمرها للير ولكورديليا

فلا تكاد المعركة أن تنتهي ويصبحا ملك يدي

حتى يكون عفوه عنهما حرامًا، لأن دولتي.

تحرص على حمايتي، لا على محاجحتي. (يخرج)

And now let us go hand, in hand not one before the other [١].

وقد كان شعراء آخرون في هذه الفترة يجرون على هذه السنن، كما في ختام المشهد الثالث من الفصل الثاني من مأساة "القلب المنسحق"[٢] للشاعر جون فورد:

Stars fall but in the grossness of our sight,

A good man dying, th' earth doth' lose a light [٣].

وقد كانت هذه الأبيات المقفاة الثنائية التي تأتي ختامًا للمشهد تتيح الفرصة للكاتب المسرحي لإلقاء ملاحظة عامة في صورة مثل من الأمثال، أو لإنهاء المشهد نهاية باتة لا تترك في نفوسنا أي شعور من الترقب، وذلك إذا كانت حسنة الصياغة جيدة السبك.

"وكلمات الخروج" التي يغادر بها الممثلون خشبة المسرح في أيامنا هذه، والكلمات التي "ينزل بعدها الستار" في آخر المشهد، تعد عظيمة الأهمية لبناء التمثيلية الفني. وهذا تطور من التطورات الحديثة نسبيًا، وقد أوجد لمواصلة إنارة الجمهور واستمرار ترقبه إلى المشهد التالي أو الفصل التالي؛ أما "كلمات خروج الممثل" فموضع العناية بها هو إتاحة الفرصة للمثل لكي يترك طابعًا قويًا في الجمهور قبل خروجه. ونجد مثالاً لد "ستار البالغ منتهى القوة" في تمثيلية "Bonaventure" للكاتبة شارلوت هيستنجس Ch Hastings وهي من تمثيليات القتل الغامضة على قدر كبير من الجمال في رسم الشخصيات والأهمية الأخلاقية. ففيها يلجأ بعض الغرباء إلى أحد مستشفيات الأديرة نتيجة لأحد الفيضانات. وتصور لنا الكاتبة جو هذا الدير تصويرًا لطيفًا يجعل النظام فيه مستتبًا والطاعة شاملة، كما نرى جانبًا من

(١) لقد أتينا إلى هذه الدنيا كأخ وأخت، في المصير
والآن هلم فلنخرج منها يدًا في يد، لا متقدم ولا أخير.

(٢) The Broken Heart

(٣) إن النجوم تتهاوى ولكن ما تراه أبصارنا الكلية:
هو أن كل صالح يموت تفقد بفقده الدنيا أحد الأضواء الجليلة

الصعوبات الروحية التي تجابهها الراهبة ماري بونافتشر؛ وفي الأسطر القلائل الأخيرة من الفصل الأول نعلم فجأة أن السيدة التي أدخلت إلى المستشفى هي امرأة حكم عليها بالإعدام لارتكابها جريمة قتل وقام على حراستها حارس وحارسة. وهذه المفاجأة تترك أي شخص يتميز بقدر عادي من حب الاستطلاع وقد استبدت به رغبته إلى معرفة ماذا سوف يحدث بعد. وقد يكشف عن مفتاح للموقف في السطر الأخير من أحد المشاهد؛ أو يقع الاختيار عمدًا على "كلمات" ينزل بها الستار في إحدى الملاهي لأن هذه الكلمات هي من أحسن النكات أو الملح فيها. وكلمات خروج الممثلين في مسرحية"القمح أخضر The Corn Is Green للكاتبة إملين وليمز[1]" E. Williams جديرة بالدرس ليرى الطالب كيف تقوي الأثر الذي تتركه إحدى الشخصيات المسرحية في نفوس الجمهور.

ولم يكن هذا اللون المتميز من ألوان البراعة كثير الاستعمال بين الكتاب المسرحيين الأقدم عهدًا، وإذا كان بعضهم يستعمله فقد كان يفعل ذلك غير عامد له أو واع به. على أن من الممكن أن يحتج أحدهم بأن بعض الكتاب العصريين كانوا واعين أكثر مما يجب بأهمية تقسيم تمثيلياتهم إلى فصول ومشاهد.. وكانوا يشعرون القارئ أو المتفرج، ولا سيما في الملهاة الحقيقية، بتكلفهم وتصنعهم الشديد، وندع هذا للطالب ليدلي فيه برأيه.

---

(1) إملين وليامز Emlyn Williams (١٩٠٥ – ٠) الممثل السينمائي والمسرحي والكاتب المسرحي وهو من ويلز (غرب إنجلترا) وأشهر مسرحياته: لقد وضعت خطة لجريمة A. Murder Has Been Arranged (١٩٤٠) و – يجب أن يرخي الليل سدوله Night Must Fall (١٩٣٥) و – القمح أخضر Corn Is Green (١٩٣٨) – و: نور القلب The Light of Heart (١٩٤٠) ونجم الصباح (١٩٤١) وربيع ١٦٠٠ Spring 1600 (١٩٤٥) وفي سنة ١٩٣١ كتب مسرحية سماها بور سعيد (لم نقرأها بكل أسف) – وقد أخرج إملين جميع مسرحياته منذ القمح أخضر ومثل في معظمها (د).

الفصل السّادس

التجربة المباشرة للشخصيات

إن للطبيعة بقدرتها الفائقة قد كونتها أبدع
تكوين كما لو كانت تود بذلك أن تقول: انظر
إلي أنا الطبيعة.. هكذا في مقدوري أن أخلق
وأصور حينما أشاء. فمن ذا الذي يستطيع
إذن أن يقلدني؟

تشوسر – حكاية طبيب

يجب علينا ألا ننسى أن المسرحية ليست هي الحياة، وإن تكن أقرب محاكاة حرفية لها من بين جميع الفنون الكتابية التي ينشئها الكاتب؛ وأولئك الذين يصرون أشد الإصرار على أن التصوير يجب أن يكون تمثيليًا – أي يمثل الشيء المرسوم ويحاكيه – كالتصوير الشمسي مثلاً، قدر ما يدركون، في الحقيقة وواقع الأمر، أنه حتى ظامثال هذه الصور التمثيلية التي من قبيل صور الفنان فرمير[1] Vermeer أو الفنان هالس[2] Hals تختلف اختلافًا مذهلاً عن الصور الفوتغرافية. ولعل من الأصح أن نقول إن كل ما يطلقون عليه "محاكاة" فنية هو في الحقيقة

(١) جان فرمير Jan Vermeer (١٦٣٢ – ١٦٧٥) ويعرف باسم Jan Van Der Meer Van Delft من أعظم الهولنديين ويتميز بطريقة تصويره للحياة تصويرًا أخاذًا يخلب اللب (د).

(٢) فرانس هالس Frans Hals (١٥٨٠ – ١٦٦٠) المصور الهولندي الأعظم الذي يوضع في صف واحد مع رامبرنت وروبنس وفانديك – وكان يلقب بالمتشائم الظريف (د).

تقوية للشيء المرسوم؛ إلا أن هذا هو الواقع في المسرحية بخاصة بما تشتمل عليه من تقاليد مألوفة واصطلاحات متفق عليها.

وتركيز التمثيلية يقتضي أن يكون تصوير الشخصيات تصويرًا واضحًا ولا يكتنفه الغموض، وإن كانت بعض الشخصيات المسرحية المعدودة من أشد الشخصيات سحرًا وجاذبية مثارًا لأكثر من تفسير واحد في أذهان القراء والمتفرجين: ومن ذلك شخصية هاملت وشخصية كليوبتره، وكريون في مأساة أنتيجوني، وأوديب الملك. ومنها أيضًا، وإن يكن على مستوى أقل: شخصية ديبوا بلانش في مسرحية: "عربة الترام التي تسمى الرغبة[١] A Street – car – Called Desire"، أو حتى شخصية ملك سيام في مسرحية "الملك وأنا" ولو لم تكن معظم الشخصيات المسرحية شخصيات بسيطة لما أمكن أن تبرر هذه الشخصيات المعقدة بوصفها شخصيات غير عادية وجديرة بالبحث الخاص. ونحن في الحياة الواقعية نرانا نجد بالفعل وراء معرفة شخص نحبه، ولا يفوتنا بحال أن معرفة ما ينطوي عليه هذا الشخص سوف تستغرق زمنًا طويلاً. ومعظمنا يلبس عددًا كبيرًا من أقنعة الرياء التي نقي بها حقيقة أنفسنا ونتخذ منها ستارًا لشخصياتنا الحقيقية؛ ونحن سرعان ما نجد أنه ليس من الممكن أبدًا أن نعرف شخصًا ما معرفة تامة كاملة حتى لو أننا عاشرناه وعشنا معه سنين عدة. والواقع أننا لا نستطيع الإدعاء بأننا نعرف أنفسنا معرفة حقة. ومعرفة شخصيات الناس في الحياة الواقعية تقف بسبيلها عوامل شتى، منها: غلبة الحياء على الناس مما يجعلهم يلتزمون كتمان ما في دخيلتهم، وشعورهم بأن حياتهم لا تهم أحدًا سواهم؛ ثم كتمان

---

(١) عربة الترام التي تسمى الرغبة A Streetcar Called Desire مسرحية تصف لنا حال أسرة ذات مجد وغنى أناخ عليها الزمن ولم يبق من أفرادها إلا شقيقتان هربت إحداهما (ستيلا) إلى نيو أورليان حيث تتزوج عاملاً وتسكن معه في بيت متواضع معرض لضجيج عربات الترام طول النهار وشطرًا من الليل.. أما الأخت الأخرى (بلانش) فتظل في ضيعة الأجداد حتى تسلمها وتسلم القصر للدائنين، ثم تهيم على وجهها وتعيش عيشة القذارة التي يضطرها إليها الفقر.. ثم تذهب إلى أختها لتعيش معها في بيت زوجها.. حيث تجري معظم مناظر المسرحية وحيث نشهد مأساة هذه الأخت المسكينة بلانش في تقلبها بين أذرع الفاقة وأذرع الرجال على السواء. وقد ترجمت هذه المسرحية إلى العربية (د).

الجبن، وهو ناشئ من إحساسهم بأن معرفة الغير لهم على حقيقتهم قد تؤدي إلى جعلهم عرضة لهجومهم عليهم؛ وكتمان العادات الاجتماعية، وهو ذلك الكتمان الذي يتفاوت شدة وضعفًا فيما يفرضه علينا من تحريم إفشاء أسرار مركزنا المادي، والتحدث عن حياتنا العاطفية وعلاقاتنا العائلية، وإن كان من أغرب الغرائب أنه لا يفرض علينا شيء من ذلك التحريم حينما نتحدث عن المرض الذي هو أقل أهمية من الأمور التي أشرنا إليها آنفًا وفي كثير من الأحيان لا يسر التحدث عنه والخوض فيه، وذلك بشرط أن يكون المرض مما يمس عضوًا من أعضاء الجسم الإنساني يمكن الجهر باسمه؛ ومن العوامل التي تقف بسبيل معرفتنا لشخصيات الناس الصعوبة في عثورنا بالكلمات التي نعبر بها عن أهم الأمور المتصلة بأنفسنا أو علاقاتنا بعضنا ببعض بأي صورة من الصور، وذلك حينما ترفع الكلفة بين فردين. كما يحدث مثلاً بين شخصين يهوى كل منهما صاحبه هوى شديدًا مرحًا؛ أو صديقين يثق كل منهما في أخيه ثقة خالصة. إننا ندر ما نعلم في الحياة الواقعية عن شخص من الأشخاص، وفي ساعتين اثنتين قدر ما نعلمه عن ليدي ماكبث أو عطيل أو روزالند أو ميديا (بطلة مأساة ميديا ليوريبيدز) وذلك أن الأشخاص في المسرحيات يوحون إلينا بما في ضمائرهم بصورة مذهلة. فهم لا يكتمون عنا شيئًا ولا يعوقهم عائق عن البوح بما في نفوسهم.

ونحن إذا وجدنا بعض الناس على قدر من الأهمية كان في وسعنا أن نعد العدة للقائهم مرة ثانية، أو، إن لم نستطع إلى ذلك سبيلاً، نكتب إليهم؛ أما في التمثيلية فيجب أن نلم في جلسة واحدة بكل تفصيلات الشخصية التي يكون لها أهميتها. (ويمكننا أن نلاحظ ونحن نعيد قراءة نص المسرحية بعض التفصيلات التي فاتتنا في القراءة الأولى، وعند دراستنا لدور تمثيلي يمكننا أن نكتشف الكثير من ألوان البراعة والحذق التي كانت قمينة بأن تخفى علينا لو لم نخص الدور بتلك الدراسة؛ بيد أن جميع هذه الأمور كانت موجودة من أول الأمر في التمثيلية لتهتدي إليها عين الدارس، إلا أن كلالة أفهامنا هي التي كانت تحجبها عنا. وهكذا يلجأ

الكاتب المسرحي في هذه التمثيليات التي للشخصيات فيها الأهمية الكبرى إلى واحد أو أكثر من التقاليد الاصطلاحية التالية، والتي أقرها وسلم بها العرف الكتابي، والتي تسمح بقدر من الكشف أكبر مما تتيحه الحياة الواقعية. وما دام لا بد له من عملية الكشف السريعة هذه عن شخصيات مسرحيته:

كان من الممكن للشخصية ذات الأهمية الكبرى، ولا سيما في المسرحيات القديمة، أن تتولى الكشف للجمهور عن نفسها بنفسها بطريقة مباشرة أو غير مباشرة وذلك بإلقاء مناجاة – Soliloquy – شخصية في خلوة. والمقصود بالمناجاة الشخصية في التمثيلية أن تكون خطبة أو حديثًا مباشرًا صريحًا يعبر به ملقيه عن أفكاره الحقيقية، مع وجود هذا الافتراض المصطلح عليه في دنيا المسرحية والذي لا يتفق والحياة الواقعية.. الافتراض المثلث الشعب الذي خلاصته: (١) أننا نعرف أنفسنا، (٢) وأننا نفكر بلغة متماسكة واضحة مطابقة لقواعد النحو، (٣) وأننا نعبر عن هذه الأفكار بصوت مرتفع. فشكسبير في مأساته "يوليوس قيصر" يصور لنا بروتس في صورة الرجل الحساس الصادق الرحيم الأمين، وفي أقصى ما يتصور الطهر وغاية ما يكون التزمت والتدقيق في الالتزامات الأخلاقية، وإلى حد مطالبته الناس ومطالبته نفسه بما هو أكثر مما في طوق البشر. إلا أن هذا الرجل مع ذاك واجب أن يصوره الكاتب أيضًا في صورة القاتل الذي يغتال رجلاً سياسيًا من رجال الدولة لم يكن طاغية مشتطًا في طغيانه، ولا آثمًا فاسدًا غاليًا في فساده... رجلاً كان صديقًا صادقًا لبروتس... مما جعل الفعلة جريمة قبيحة من أندر جرائم الكنود ونكران الجميل. ولكي يجعل شكسبير هذا من الأشياء النفسية المحتملة المقبولة كان عليه أن يصور لنا بروتس في حالة الرجل الذي يتنازعه فيها صراع داخلي:

بروتس: يجب أن يكون ذلك بموته.. أما نصيبي أنا

فإني لا أجد سببًا يدفعني إلى كراهيته والزراية به

إلا الصالح العام. إنه قد يلبس التاج

فإلى أي حد يغير هذا من طبعه! هذه هي المشكلة!

إن نور النهار الساطع هو الذي يخرج الأفعى لسعيها

وهذا يقتضي الحذر في كل خطوة "نضع التاج فوق ناصيته؟؟

إن هذا إن تم يكون كأنما جعلنا له حُمُةً

يلحق بها الأذى متى شاء

لأن شر السلطان يتجلى حينما يتخلى صاحبه

عن الرحمة ومشاعر الحنان؛ وإن كنت – وأقولها صادقًا

في قيصر – ما عهدته قد غلبت أهواؤه

على عقله، بيد أن الذي لا شك فيه

هو أن المسكنة سلم يتخذه الأدنياء وذوو المطامع

مرتقي إلى تحقيق أغراضهم

لكنهم لا يكادون يحققون ما تصبوا إليه نفوسهم

حتى يديروا ظهورهم لهذا السلم

شامخين بأنوفهم إلى السحاب، مزودين من هم أقل منهم شأنًا

ممن صعدوا بالفعل على أكتافهم: وهكذا قد يكون قيصر

وعلى هذا يجب تدارك الأمر، ولكن بما أن سبب الشكوى منه

لن يكون حجة على ما هو بالفعل، إذن

فلنصور الأمر هكذا: إنه إذا زاد عما هو عليه الآن

لأمكن أن يندفع إلى هذا أو ذاك من ألوان التطرف

ولهذا فلننظر إليه كأنه بيضة أفعى

إذا فقست خرج منها فرج من نوعها لا يلبث أن يكون سامًا

مثلها؛ ومن ثمة فمن الخير القضاء عليه وهو في قشرته

(يوليوس قيصر – الفصل الثاني – المشهد الأول)

وشكسبير يضع بين أيدينا هذه المناجاة وعددًا كبيرًا غيرها من الأحاديث الأخرى التي إن لم تقنعنا بأن بروتس على حق في قتل صديقه فهي ترينا كيف أن بروتس بسمو أخلاقه قد استطاع أن ينجح في إقناع نفسه بأنه كان على حق. ومناجيات هاملت وماكبث وهما في حالات من الصراع العقلي هي من المناجيات التي نعرفها أكثر مما نعرف مناجاة بروتس هذه.

ومن الفوائد الثمينة للمناجاة الشخصية غير ما ذكرنا الكشف عن دخيلة الشخص المنافق. والشخص المنافق واحد من أصعب الشخصيات تصويرًا على خشبة المسرح، إذا قورنت المسرحية بالقصة الطويلة التي يستطيع كاتبها أن يصفه بما يحلو له، كما يستطيع فيها المنافق أن يتحدث إلى نفسه، كما يمكن أن يعرض فيها الكاتب قدرًا من الأفعال المتنوعة أكبر مما يستطيع الكاتب المسرحي أن يفعل، لأن المنافق إذا كان منافقًا ناجحًا لما تباحث مع أي إنسان آخر في دوافعه الحقيقية إلى ما يقوم به من نفاق، بل يكون في الواقع رجلاً حذرًا شديد الحذر في إخفائها عن الناس. ونحن حينما نسمع ياجو وهو يتحدث إلى عطيل محاولاً أن يبذر في نفسه بذور الشك والريبة في زوجته البريئة يجب ألا يسمح لنا بان نحس

بأنه ليس في الدنيا رجل عاقل يمكن أن ينخدع بمثل هذا المخلوق النذل المراوغ. ولو أن عطيلاً كان مجرد مخلوق غر لدرجة البله والغباء لجعلنا هذا نرثي لدزدمونه، إلا أننا لم نكن لنشعر بالمأساة الساحقة التي ينتهي إليها هذا الزواج البديع وآلام ذلك الرجل الطيب الصالح. إن واجب الكاتب هو أن يجعلنا نشعر بأن ياجو مخلوق مقبول معقول في ظاهره بدرجة مرعبة، وأنه شخص ناجح في إبداء طابع الصديق الأمين الصريح وإن يكن صديقًا عطوفًا يشارك صديقه في عواطفه ويحنو عليه، وهو في نفس الوقت الرجل الخبير الذي حنكته التجارب، والذي يردد على سمعه الحقائق المؤلمة في تكره واشمئزاز. ونحن نتلقى منه هذا الطابع فعلاً. على أن ياجو لو بدا لنا دائمًا رجلاً أمينًا باستمرار لانخدعنا نحن أنفسنا ولاعتقدنا أن المأساة كلها كانت قائمة على غلطة مؤسفة وأنها خالية من الشخص الشرير، ومن ثمة نرانا نسمع إلى حديث أو مناجاة شخصيه لا تدع فينا أثارة للشك في سوء نية ياجو وفي ضراوته، حيث يقول في نهاية المشد الثالث من الفصل الأول:

وهكذا أتخذ من كيس نقودي المغفل الذي ألهو به؛

لأن معرفتي المكتسبة نفسها يمكن أن يصيبها الدنس

إذا صرفت وقتي مع مثل هذا الأحمق

إلا من أجل لهو أتلهى به، أو ما يعود علي بالنفع، إني لأكره المغربي

والناس يظنون أنه في مضجعي

قد قام بدوري. ولست أدري إن كان هذا صحيحًا؛

ولكنني سأشك كما لو كان مجرد هذا الشك

حقًا يقينًا.. إنه يضع في ثقته.

وهذا مما يساعدني على تحقيق أغراضي معه

وكاسيو رجل ملائم.. فلهم فلار الآن..

لأحل محله في منصبه ولأمجد إرادتي.

بضربة يشحذها الخبث المزدوج –كيف؟ كيف؟ لنر:

بعد لحظات.. سوف أنفث في أذن عطيل

أنه يرفع الكلفة بينه وبين زوجته،

أنه شخص له ذاته اللطيفة ومزاجه الناعم

الذي يثير الريب، ومن كان هذا شانه فقد خلق لإغواء النساء.

كما أن المغربي ذو طبيعة صريحة وطبع حر.

يظن في الناس الأمانة والشرف، إذا لم يتظاهروا بشيء غيرهما،

ومن ثمة فسوف أقوده من مخطمه

كما تقاد الحمير.

لقد قررت.. وها هي المكيدة تتمخض.. والجحيم والليل.

يجب أن ينتهيا بذلك المولود البشع

إلى ضوء هذه الدنيا.

(عطيل – الفصل الأول – المشهد ٣)

وبعد فنحن في الحياة الواقعية قد لا نجد شخصًا مثل ياجو يمكن أن يقاربه في أمانته وصدقه فيما بينه وبين نفسه حول الدوافع التي تدفعه إلى ما هو مقدم عليه من شر، والراجح أنه قد لا يكون حتى على علم بهذه الدوافع، فالشر الذي يقترفه الناس ظنًا منهم أنهم لا يعلمون إلا الخير وذلك نتيجة لغلطة بريئة أو نتيجة لذلك الانخداع النفسي الذي نتفاوت جميعًا في نصيبنا منه، هذا الشر أبشع بكثير مما تقترفه هذه القلة النادرة ممن يرتكبون الشر عن قصد وعن معرفة. ونحن نتقبل في المسرح أمثال هذه الأحاديث الشخصية أو المناجيات بوصف كونها وسيلة لكشف ما يجول في ذهن الشخصية الواقعة أمامنا، والحقيقة أن معظمنا لا يقوم بتحليل دوافعه ولا يقوم بوضع خطة الأفعال التي يأتيها بمثل هذه الطريقة العقلية الشعورية التي تتجلى في المناجيات التي تلقيها شخصيات شكسبير؛ وأي شيء نفكر فيه بالكلام هو مجرد التخطيط العام أو "الشكل الكروكي!" لفوضى المشاعر والذكريات والاحتياجات والرغبات السرية المكنونة والصور والأحلام والارتباطات الذهنية التي تشغل بال الإنسان العادي... تلك الفوضى الشاملة المختلطة ذات الأبعاد الأربعة.

وقد بذلك محاولات في بعض التمثيليات الحديثة ترمي إلى إظهار شيء مما يتسم به العقل الإنساني فعلاً من التعقيد والاختلال وعدم المعقولية، ومن ذلك مسرحية: أعلى السلم Top of the Ladder للكاتب نيرون جتري[1]: Tyrone Gathrie التي تصطبغ مناجياتها بصبغة الأحكام وهي الصبغة التي تتسم بها الأعمال الأدبية في الذهب السريالي[2]، وحيث يمسرح الكاتب الذكريات التي

---

(1) التئام شمل الأسرة The Family Reunion مسرحية شعرية من فصلين للكاتب الشاعر ت. س. إليوت وخلاصتها أن جيرالد بيير Gerald Piper المشتبه في أنه قتل زوجته يعود إلى موطنه في إنجلترا حيث تلقاه لأول مرة في حياته ربات العذاب اليونانيات (اليومينيدز) وحيث يجررنه إلى الجحيم كما جررن أباه من قبل. فإذا حاول الهرب ظهرت له إحدى خالاته الحبيبات، وكانت عشيقة لأبيه من قبل – فتهون عليه الأمر وتقول له إن من المستحيل الهرب من ربات العذاب.. وأن من الخير أن يذهب للقائهن بنفسه، وبهذا وحده يتجنب لعنة عائلته له! (د)

(2) يجمل بالقارئ الرجوع إلى كتابنا "أشهر المذاهب المسرحية" الذي كتبناه لوزارة الثقافة والإرشاد القومي (د).

تجول في ذهن إنسان يجود بآخر أنفاسه. وتمثيليتنا: "القناع The Mask" و"العريس الضائع The Missing Brideroom" للكاتبة آن ردلر Anne Ridler تتناولان المشكلات الأكثر عمقًا للشخصية الإنسانية. وفي مسرحية ت. س. إليوت: "التئام شمل الأسرة[1] The Family Reunion" أجزاء تتناول هذه المشكلات (يلاحظ أن كل هذه المسرحيات تتفاوت في صبغتها الشعرية)، وكذلك مسرحية يوجين أونيل: "الفاصل الغريب Strange Interlude" تلك المسرحية الطويلة المسرفة في الطول والتي حاول بها المؤلف أن يظهرنا على تعقيد الدوافع الإنسانية وذلك باستعمال المناجيات والأحاديث الجانبية Asides.

على أن المنجاة ليست إلا صورة بدائية نسبيًا من التعبير المسرحي، وليست من الأشياء المقبولة اليوم بوجه عام كوسيلة من الوسائل المسرحية دون أن يستعان فيها بحيلة أخرى لتلطيف ما تتسم به من تصنع وما فيها من تكلف. ولا يزال من المستطاع الجهر بالمناجيات في تمثيل مأساة "هاملت". وكلن السير لورانس أوليفييه في فلمه الرائع عن "هاملت" لجأ إلى وسيلة حديثة من الوسائل التي تصادف هوى في نفوس جماهير لم يتعود الكثيرون منهم التردد على المسرح، وذلك لكي يوضح لتلك الجماهير أن المناجيات تمثل أفكار المتكلم. ونفس الوسيلة التي يترك فيها الوجه جامدًا وبلا حراك بينما تتدفق الكلمات من خلال جهاز الصوت قد استعملت في فلم "هرني الخامس". والمناجاة في أيامنا هذه لا تستاغ عادة إلا في الأحوال غير المألوفة جدًا، مثل تصوير الجنون أو شرح حالاته، أو في المسرحية التي تتميز بنزعة تجريبية شديدة كهذه الأحاديث الشخصية التي يلقيها توم في مسرحية تنسي وليامز The Glass Menagerie تلك التمثيلية التي تدور حول فقدان الذاكرة عند مرضى اختلال الأعصاب، وكما نلمس ذلك في

(1) تيرون جثري Tyrone Guthrie (١٩٥٠ – ٠) مخرج وممثل إنجليزي – وقد اقتصر الآن على الإخراج (د).

بعض الأحاديث الطويلة التي يدبجاه الكاتب لوي ماك نيس[١] في تمثيليته "خارج الصورة[٢] Out of the Picture". وقد تلطف المناجاة بالالتجاء إلى بعض الحيل التي من قبيل جعل المتكلم يوجه حديثه فيها إلى أحد الحيوانات أو إلى صورة من الصور أو أي شيء آخر، كما نلاحظ ذلك في تمثيلية أودن وإشرود: "الكلب تحت الجلد The Dog Beneath the Skin" حيث يوجه فيها ألان Alan مناجياته إلى كلبه؛ أو قد يخلق الكاتب أثرًا هزليًا مضحكًا وذلك بالاعتراف بأن كل ماجري لم يكن إلا من باب التظاهر والإدعاء، ومن ثمة يمكن أن تتقدم إحدى الشخصيات إلى مقدمة المنصة وتتحدث إلى الجمهور حديثًا مباشرًا، كما نجد ذلك في مسرحية ساشا جيتري[٣] S. Guitry : "لا تصدقن أيها السيدات! Don't Listen Ladies".

وهناك طريقة تقليدية أخرى لنقل المعلومات عن الحوادث والشخصيات المسرحية إلى الجمهور كانت، ولا تزال يعمل بها، وتلك هي استخدام "أمين السر – أو – أمينة الأسرار[٤]". وأمين السر هو شخصية يستطيع شخص مهم في التمثيلية أن يثق فيه ويجعله مستودع أسراره، ويكاد يكون دائمًا صديقًا موثوقًا به للشخصية التي من جنسه، كهوريشيو وهاملت، وسيليا في "كما تهواه" والمربية في "روميو وجولييت" ونرسا Nerissa في "تاجر البندقية" وموسكا في مسرحية بن

---

(١) لوي ماك نيس L. Mac Neice شاعر وكاتب مسرحي إنجليزي (١٩٠٧ – ٠) وهو من شيعة الكتاب (المتطرفين) كرستوفر إشرود وأودن وداي لويس وغيرهم لكنه يتميز منهم بروحه اليوناي وغرامه بالتحليل النفسي والصور الرمزية. وقد يستعمل اسمًا مستعارًا تحمله بعض كتبه هو (لويس مالون). وله كتب في الرحلات والنقد (د).

(٢) خارج الصورة Out of the Picture ملهاة مفجعة للكاتب الإنجليزي لوي ماك نيس L. Mac Neice طبعت سنة ١٩٣٧ وتدور حول شاب في مقتبل العمر يتلاعب بالفن ولكن بصورة جدية وفي سعادة ومرح، وسيدة في مقتبل العمر أيضًا تقتل هذا الشاب صاردة في قتلها إياه عن شدة غرامها به وحبها له وهي تقتله قبل أن ينتزع للخدمة العسكرية (د).

(٣) ساشا جيتري Sacha Guitry (١٨٨٥ – ١٩٥٨) الممثل والكاتب المسرحي الفرنسي وابن الممثل المشهور لوسيان جرمين جيتري (١٨٦٠ – ١٩٢٥) وقد مثل الوالد في كثير من مسرحيات ولده. ومن أشهر مسرحياته باستير، وجاكلان، والدوق العظيم، و Un Sujet de Roman وهي المسرحية التي قامت فيها سارة برنار بالدور الرئيسي. وقد لمع نجم يرتي في السينما أيضًا (د).

(٤) للمؤنث Confidante وللمذكر Confidante، ولم يكونوا يفرقون بينهما قديمًا.

جونسون "فولبون"، وفنتيديس Ventidius في مسرحية دريدن: "الكل للحب All for Love"، ومس سوزان في مسرحية باري Barrie: "Quality Street"[1]؛ وإن كان أمين أو أمينة الأسرار في هذه المسرحيات، شأنه في جميع المسرحيات الجيدة، يكون عادة شخصية هامة تلعب في موضوع التمثيلية دورًا كبيرًا. ولا يخفي أن هذه الوسيلة مما يستطيع الكاتب المسرحي الفج الذي لم تنضج صنعته بعد أن يرهقها أو يستغلها استغلالاً سيئًا. على أنها إذا استعملت على وجهها الصحيح تكون وسيلة نافعة جمة الفائدة وأكثر قبولاً في نفس المترددين على المسارح في الزمن الحديث من المناجاة أو الحديث الشخصي، وذلك لأن الناس لا ستحدثون إلى أنفسهم، وبالأحرى لا يتناجون بكثرة إلا في أمثال هذه التمتمات التي لا تكشف بوضوح عما في دخيلتهم، مثل قولهم: "ضعي البطاطس في الفرن.. اخفضي من درجة حرارة الفرن.. أبشري الجبن.. آه! لقد جرحت إصبعي.." إلا أن أكثرنا نشعر أحيانًا بالحاجة إلى التحدث مع بعض الخلصاء وأهل الثقة من أصدقائنا عن مشكلاتنا الشخصية، ونكون بالفعل صرحاء صراحة غير مألوفة في الصحبة المناسبة في بعض الأحيان؛ ونستطيع في التمثيلية، كما نستطيع في الحياة الواقعية، التسليم بوجه عام، بأن ما تقوله شخصية مهمة لأحد الصفوة من أصدقائها الموثوق بهم هو على الأقل ما تعتقده هذه الشخصية. ذكرًا كانت أو أنثى، أنه الصدق والحق الصراح، بينما أنها إذا تكلمت مع غير هذا الصديق الثقة في تلك المشكلات قد تؤثر الكتمان أو النفاق.

ونحن نعرف أيضًا أحوال الشخصيات المسرحية كما نعرف أحوال الناس في الحياة الحقيقية، من الأفعال التي يقومون بها، ورب فعل تافه نسبيًا يكون له مغزاه الكبير في إعدادنا لتفهم شخصية ما قبل أن تواجه تلك الشخصية بقرار

---

(1) Quality Street ملهاة للكاتب الأيرلندي جيمس باري ظهرت سنة ١٩٠١ وخلاصتها أن الفتاة فوبيه ثروسل Phoebe Throssel يغيب عنها حبيبها فالنتين برون في سفر طويل ولما يعود تشعر أنه يجدها قد تغيرت كثيرًا عما كانت عليه من جمال وسحر فتحتال لا ستر داده بأن تتنكر في صورة إحدى بنات أعمامه المدعوة ليفي، ولا تزال به تنصباه وتغازله حتى يقع في غرامها من جديد (د).

خطير. فهاملت مثلاً، يظهر في حاشية بلاط طافح بالبشر والجذل، وإن يكن باطلاً فاسدًا متعفنًا إلى حد ما، وهو يلبس عباءة أو لفاعًا أسود اللون، فمن هذا وحده. ودون أن يتفوه هاملت بكلمة، نعلم أنه وحده لا يزال يذرف الدمع على والده، وأنه يشعر بالتعاسة وعدم الانسجام مع من حوله، وأنه من الشجاعة الخلقية بحيث يجرؤ على إظهار مشاعره وسط هذا البلاط الملكي. وتبدي لنا كليوبترة مزاجها الحاد المتوفز في مشهد تضرب فيه بيديها رسولاً جاء إليها بأخبار السوء، إلا أننا كنا قد لاحظنا إشارة إلى هذا قبل ذلك وهي تهدد وصيفتها هذا التهديد الذي لم يكن يليق أن يصدر عن الملوك بأي حال من الأحوال:

أقسم بإيزيس لأضربنك ضربًا موجعًا،

لو أنك قلت مرة أخرى إن قيصر يفضل رجلي،

الذي هو سيد الرجال جميعًا.

(أنطوني وكليوبترة. ف ١ . م ٣)

وطيبة بروتس ولطفه المحض مما تشير إليهما معاملته الكريمة للولد لوسيوس Lucius. وتلك الكلمة الشريرة في مسرحية "سمبلين Cymbeline" لا تضع الخطة لموت فتاة بريئة نبيلة فقط، بل تكشف عن ضراوتها وقساوة قلبها يجعل ما تجريه من تجارب قاسية على الحيوانات تبريرها غير الصادق للسموم التي تريدها. وفي مسرحية بن جونسون "المرأة الصامتة" The Silent Woman نجد موروز الذي لا يستطيع أن يحتمل سماع أي صوت يخترع قواعد وتدبيرات صغيرة لا حصر لها ليحول بها دون إزعاجه بأي صوت من الأصوات؛ وكل واحد من هذه التفصيلات يضيف إلى الطابع العام ويقويه، والواقع أنه لولا هذه التفصيلات التي تنهض دليلاً على أن موروز شخص غير معقول ولا يهتم إلا بذاته في نشدانه السكون وحرصه على الهدوء لكان ثمة ما يغرينا بالعطف عليه والرثاء له، ولوجدنا الملهاة قريبة من

المأساة وشبيهة بها لأن عقدتها الرئيسية التي نجده فيها يعتقد بأنه متزوج من امرأة صخّابة سليطة اللسان ذات سمعة سيئة مفضوحة هي موقف قد يشعر فيه أشد الناس تعقلاً واتزانًا بالضيق والغم والحرج. وفي مستهل مسرحية جيمس بريدي J. Bridie "دفنيه لوريولا Daphne Laureola" يصور لنا الكاتب عفة بول إرنست بياست الشاب ومثاليته، وذلك قبل أن يشرع في القيام بدور هام في الفعل، بواسطة مسلكه الهادئ المهذب في أحد المطاعم حيث كان ملأ من الناس يضحكون كما يضحك النوكي ويصخبون ويحاولون القيام بعقد صفقات في السوق السوداء، وهم يتناقشون ويعربدون بطرق مختلفة غير لائقة. ولما كان بعد قليل سوف يضرب بعضهم على أم رأسه بدافع البطولة التي يسيء استعمالها ويضعها فير غير موضعها فمن المهم أن نقتنع أولاً بسلوكه الطبيعي السليم.

وفي كثير من الأحيان يحدث في المسرحية ما يحدث في الحياة من معرفتنا لأحوال الناس مما يقوله عنهم الآخرون، وكما يحدث في الحياة لا يكون ثمة موجب دائمًا لأن نصدق كل ما يقوله هؤلاء الآخرون، ومن الأمثلة الصارخة المذهلة على ذلك ما نجده في مسرحية "الركن الخطير The Dangerous Corner" للكاتب ج. ب. بريستلي التي تكاد تكون فيها شخصية الوغد أو ال Villain رجلاً شريرًا يسمى مارتن كان يمارس أفعال السوء ممارسة، وقد مات قبل أن تبدأ المسرحية ولم تقع عليه أعيننا قط. إننا لم نره رأى العين، ولكن فحص شخصيته وأخلاقه ودوافعه وأفعاله ذلك الفحص الذي يقوم به أناس آخرون كانت تصله بهم صلات وثيقة من الحب أو الكراهية أو ملابسات الحياة.. هذا الفحص هو الذي تتألف منه عقدة التمثيلية بحذافيرها. وفي تمثيليات شكسبير نلاحظ في أحيان كثيرة جدًا أن الشخصية يسبقها تعريف عنها يقوم به بعض الشخصيات الأخرى من الثقات الأذكياء الدهاة الذين يعطوننا أثارة من الطابع الذي قد نتلقاه فيما بعد، ومن

ذلك مثلاً ما نقتطفه لك فيما يلي من مسرحية "كل ما ينتهي نهاية حسنة فهو حسن[1]". من الفصل الأول – المشهد الأول:

هلنا: من هذا القادم إلى هنا؟

إن معه شخصًا يصاحبه، وإني لأحبه من أجله

ومع هذا فأنا أعلم أنه كذوب مشهر سيء السمعة

وأعلم أنه غر أبله شديد البله، وجبان شديد الجبن

بيد أن هذه الخبائث المخارمة توائمه وستظل معه

حينما تبدو عظام الفضيلة الفولاذية

كئيبة كتعرية في الريح الصر: رد على ذلك ما نراه غالبًا

من قيام الحكمة المقرورة بخدمة الجهالة التافهة الجهلاء.

فنحن نسمع هذه الأبيات تلقى من فوق خشبة المسرح قبل أول مرة يدخل فيها بارولس Paeolles. ونجد في تمثيليات شو أيضًا أمثال هذه الإعدادات؛ ومن هذا ما جاء في ذلك الفحص الكاشف أحسن ما يكون الكشف لشخصية جان دارك (القديسة جوان) قبل أن تظهر لنا على خشبة المسرح. ويمكننا أن نذكر بهذه المناسبة أيضًا هذا التعريف الموجز الشنيع الذي قدم به هاملت لأوسريك Osrie، هذا "الغراب الأسود!". ثم تلك الخطبة الأولى في مأساة "أنطوني وكليوبترة" وهي تعليق وشرح يفيض مرارة يلقيه أحد الجنود الرومان عن هذا الغرام الذي يبلغ حد الافتتان والذي نوشك أن نراه. وهذا الفحص لشخصية بندك Benedick قبل أن يظهر في مسرحية "جعجعة بلا طحن" وهو الفحص الذي يقوم بعمل مضاعف إذ

---

(1) أو كل ما ينتهي بخير فهو خير All;s Well that Ends Well

يصف لنا جانبًا من شخصية بندك كما يكشف لنا جانبًا من شخصية بياتريس، بينما يلمح تلميحًا إلى أنها لا تخلو من الاهتمام به. وهناك أنواع كثيرة أخرى معدلة يمكن الحصول عليها من هذا النوع من أنواع الصياغة المسرحية.

ويستطيع الكاتب المسرحي أن يترك جمهوره ويحرز ويحدس بدلاً من أن يلقي له الضوء لينير له الطريق. ومن ذلك ما نجده في مسرحية سينج: مهرج الغرب[1] The Playboy of the Western World من الكلام الكثير الذي يقال عن والد كرستي ماهون وذلك قبل أن يظهر بمدة طويلة، ومقدار كبير من أثر الملهاة مصدره أن بعض هذا الذي يقال صحيح وبعضه حديث مفترى. وفي ملهاة "دقة بدقة" لشكسبير، تلك الملهاة التي يقوم موضوعها الأساسي على ما يكتشفه رجل متطهر من أنه ليس من طهارة الذيل أو الخلو من العيب بالقدر الذي كان يحسب نفسه عليه، وعلى افتضاح أمر هذا الرجل. يتحدث ديوك Duke ولوسيو Lucio حديثًا طويلاً نوعًا عن عفة آنجيلو بلغة كريمة مهذبة، وبعد أن نعلم أنه ليس شخصًا فاضلاً في واقع الأمر، يستمر لوسيو في الحديث بلغة مثرثرة ساخرة عن بروده المعروف، ومن ثمة تتاكد الشهرة التي أرسى دعائمها، كما يزداد الفرق بين السمعة وبين الشخصية أو الخلق قوة ووضوحًا. وفي مسرحية ج. ب. بريستلي "Bright Shadow"، وهي مسرحية بوليسية. تنحصر الأهمية الأساسية في تفسير الأفعال والأخلاق والكشف عن الشخصيات والوصول تدريجيًا إلى الحقيقة بالكشف عن مختلف أنواع اللبس وسوء الفهم للجزء الأول من التمثيلية. ومسرحية

---

(1) مهرج الغريب أو مهرج العالم الغربي The Playboy of the Western World ملهاة للكاتب الأيرلندي سنج M. Synge ظهرت سنة ١٩٠٧ . وتتلخص في أن الفتى كرستوفر ماهون Ch. Mahon يعامله أبوه معاملة ظالمة وينظر إليه نظرة الغر الأبله الذي لا يصلح لشيء مطلقًا ويريد أن يزوجه من أرمل عجوز من أجل ثروتها. ويحاول الفتى أن يقنع أباه بخطئه فيصر فيضطر كرستوفر إلى ضرب أبيه ضربًا مبرحًا والفرار إلى كونتي مايو حيث يقص مأساته على صاحب فندق فقير هو وابنته بجين Pegeen التي تؤويه وتقوم على خدمته، ولا يلبث أن يصبح بطلاً في نظرها وفي نظر المجتمع. ويظهر أبوه وينشب الخلاف من جديد فيحاول كرستوفر أن يقتله هذه المرة.. ومن ثمة يفيء الأب ويحترم ابنه ويعده بطلاً (د).

"البطة البرية"[١] لإبسن من المسرحيات العظيمة حقًا التي تنحصر أهميتها إلى حد ما في أنها من هذا النوع الذي يفسر أفعال الناس ويكشف عن أخلاقهم على هذا النحو.

ويستطيع الكاتب المسرحي أحيانًا وهو يترك الناس يتكلم بعضهم عن بعض أن يذر الرماد في أعيننا. وليس من السهل دائمًا التأكد من أن الكاتب قد صنع هذا بنا عامدًا أو غير عامد. وفي مسرحية سترندبرج[٢] "رقصة الموت"[٣] تلك المسرحية المرعبة، يخبرنا الكاتب عند نهاية المسرحية مباشرة أن أحد شخوص الرواية الذي كان يبدو شخصًا لا يمكن أن يحب أو أن تميل إليه القلوب بأي حال من الأحوال، وإن يكن شخصًا تعسًا، "كان رجلاً طيبًا" وهو يؤكد طيبة هذا الشخص تأكيدًا عظيمًا، ثم يتركنا بعد هذا لنفسر قوله ذاك بما يحلو لنا. وفي كثير من تمثيليات شكسبير نجد شخصيات ذات قيمة مريبة مشكوك فيها قد زخرفها شكسبير بحواش مذهبة باللغة الجميلة البالغة منتهى الروعة، وذلك إما في أحاديثها وخطبها هي بالذات، وإما فيما تقوله الشخصيات الأخرى عنهم؛ ومن هؤلاء:

---

(١) البطة البرية The Wild Duck مسرحية لإبسن ظهرت سنة ١٨٨٤. وخلاصتها أن الشاب جريجرز يعود إلى مدينة أبيه فيلقى صديقه إيالمر إكدال ويجده قد تزوج من فتاة كانت تعمل خادمة عند والد جريجرز ولما حملت من السيد الوالد زوجها لهذا الشاب ثم لم تلبث أن ولدت الطفلة هيدفيج التي نسبت إلى إيالمر ظلمًا وه ولا يدري.. ويطلع جريجرز صديقه على هذا السر لكن الفتاة تسمع حديثهما.. وكان جدها المسكين – والد أبيها – من ضحايا جدها السافل المعتدي على أمها.. وكان هذا الجد إكدال يربي بطة برية في منزله. وكان مغرمًا بالصيد بالبنادق.. فتعلمت الفتاة استعمال البندقية. ولكي تتخلص من حياتها بعد الوقوف على مأساتها اطلقت البندقية على نفسها فماتت (د).

(٢) أوجست سترندبرج (١٨٤٩ – ١٩١٢) الكاتب المسرحي السويدي المشهور وأحد عمد المذهب الطبيعي ومؤلف مسرحية "الأب" وقد عمل قبل تفرغه للمسرح مدرسًا وصحفيًا وكاتب رسائل علمية وسياسية وكاتب أقاصيص قصيرة. وسترندبرج هو واضع أسس المسرح السويدي الحديث؛ وهو عدو المرأة رقم ١ في الأدب الحديث وأشهر مسرحياته الأب والرفاق ومس جوليا ومفاتح السماء ورقصة الموت.. إلخ (د).

(٣) رقصة الموت The Dance of Death مسرحية طبيعية ظهرت سنة ١٩٠١. وخلاصتها أن ضابط مدفعية سويدي يعيش مع زوجته أليس Alice الممثلة السابقة خمسة وعشرين عامًا في قلعة منعزلة. وتكون بينهما عداوة بحيث لا يجدان لهم خلاصًا منها إلا بموت أحدهما. ثم يحضر صديق يدعى كرت Curt فيعيش معهما. وتحل بالزوج نازلة لا تنجيه منها إلا قوته الجسمانية الخارقة التي هي فوق قوة البشر. وتزداد الكراهية بين الزوجين.. ويقع كرت في غرام الزوجة بعد عطفه عليها لما تلقاه من خشونة زوجها ويدبران مؤامرة للإطاحة بالزوج. وتحل بالزوج نازلة أخرى فيها رؤيا تبين له أنه على خطأ في نظرته الجافة للحياة وأنه يستطيع أن يخلق من بؤسه سعادة، فإذا أفاق من النازلة أخذ يلاطف زوجته ويدعوها إلى المصالحة والصفح والسعادة.. (د)

بسانيو وجيسكا في "تاجر البندقية" وبوستيوس ليونيتس في: "سميلين"، وكلوديو في "جعجعة بلا طحن" وفلوريزل في "قصة شتاء"، وبرترام، إلى حد ما، في "كل ما ينتهي نهاية حسنة فهو حسن" هذا وإن كان إعجاب هلنا نفسه لم يمكن أن يكون مما يشرف الأخير زمنًا طويلاً. ولشكسبير موهبة عجيبة في إذهالنا وخلب ألبابنا بهذه الفيوض المندفعة من الكلام المتدفق الرائع. ومما لا نجد منه بدًا في بعض الأحيان أن نميز بين ما إذا كان شكسبير قد لجأ إلى هذه اللغة الجميلة الحلوة لأنه لم يجد في نفسه القدرة على الكتابة بلغة لا ترقى إلى هذا المستوى الرفيع، أو لأن هذه اللغة هي اللغة الملائمة للمتكلم أو المناسبة للموضوع، فقد كان يقصد من ورائها في بعض الأحيان تهذيب الطابع الذي تطبعنا به إحدى الشخصيات التي أراد شكسبير أن نعطف عليها وننجذب بمشاعرنا نحوها والتي لها مع ذاك عيوبها التي قد تنفرنا – نحن جمهور النظارة – منها؛ وقد يكون استخدامها على لسان إحدى الشخصيات، أو فيما يتصل بتلك الشخصيات، لأن تلك الشخصية تجذبنا أساسًا بفصاحتها أو بالجو الشاعري الذي يثار من حولها – ولعل هذا هو الصحيح بالمثل عن شخصيتي فولستاف وبردينا – وقد تكون أحيانًا ملائمة ملاءمة عجيبة لما تنطوي عليه الشخصية من عميق وجمال، كما يتجلى ذلك في تلك الخصوبة الخيالية التي تتسم بها لغة عطيل أو الطلاوة المشجية التي تمتاز بها لغة أوفيليا.

ولا حاجة بنا إلى القول بان معظم الناس لا ينقطعون عن التحدث عن شخصية من الشخصيات المسرحية بعد أن تظهر تلك الشخصية فوق خشبة المسرح؛ ونحن نتعلم الكثير مما يقوله الناس لشخص آخر، أو مما يقال حول ذلك الشخص في تعليق أو تفسير لاحق؛ إن هذا أمر مستمر بصفة تكاد تكون دائمة في تلك التمثيليات التي تكون فيها الشخصية بالغة الأهمية. وذلك لأن التمثيليات الجيدة تكاد تكون محادثة كلها.

وفي المسرحيات يكون الناس عادة أكثر صراحة عن ذواتهم وأقل عرضة لغش أنفسهم مما هي حال معظمنا في الحياة الواقعية. إلا أننا يجب ألا ننسى أنه في كل الأوصاف التي توصف بها شخصية من الشخصيات على لسان أشخاص آخرين في التمثيلية، لا يكون الوصف منصبًا فقط على تلك الشخصية بل يتناول أيضًا طبيعة الشخص الذي يتحدث، وبالأحرى الذي يقوم بهذا الوصف، مثال ذلك حينما تستخف كليوبترة بأوكتافيا وتزدريها، لا يكون معنى ذلك أنه يجب الاستخفاف بأوكتافيا والزراية بها لأن كليوبترة امرأة ذات مزاج غيور وطبع حقود، ولأن أوكتافيا هي غريمتها. إن المرأة لا يمكن أن تكون عادلة في وصفها لغريمتها في ميدان الغرام وكذلك غريمتها لا يمكن أن تفعل ذلك إلا إذا كانت امرأة إما باردة الطبع مثلجة المشاعر وإما امرأة كريمة الشيم وذات نخوة، ثم إن الاستخفاف الخبيث الذي تدفع إليه الغيرة لا ينحصر في جنس دون جنس آخر، فياجو يعتقد أن عطيلاً غر أبله، في حين أن الذين يستعملون عطيلاً. وبالأحرى امرأة البندقية، يحترمونه ويجلونه، وياجو هو من ذلك الصنف من الناس الذين يعتقدون أن أي شيء مما يعده الناس سماحة ورحابة صدر إن هو إلا غرارة وبله لأن السماحة ورحابة الصدر ليسا من شيمته ولا من طبعه أو مما يفهمه. وفي تمثيليات شكسبير كما هو الشأن في الحياة الواقعية نلاحظ أن العشاق اليوافع الذين هم في الفورة الأولى من فورات الحب كثيرًا ما يغالون في تقدير أحبائهم، كما يغض قوم آخرون من شأن غرمائهم أو أعدائهم أو الذين لا جرم لهم في نظرهم إلا أنهم يختلفون عنهم.. فالسير توبي بلش T. Beleh يجرؤ على احتقار مالفوليو[1]، ذلك الرجل الكريه غير المحبوب، وذلك لكونه رجلاً متطهرًا وأنانيًا متباهيًا وغرًا معجبًا بذاته، ولكن مالفوليو يقوم خير قيام بعمل ذي مسئولية، ولا يمكننا أن نقول هذا الكلام عن السير توبي، غير أننا نلاحظ من ناحية أخرى أن عجز مالفوليو التام عن فهم الدعابة أو إدراك النكتة بين زحمة من القوم الطياش المستهترين هو الذي يقضي

---

(١) وذلك في ملهاة "الليلة الثانية عشرة" (د).

عليه ويفسد عليه أمره. ويجب أن نتذكر دائمًا حينما ندرس فكرة أو رأيًا عن شخصية من الشخصيات الواردة في تمثيلية، هل الشخص الذي يتكلم هو عدو لهذه الشخصية أم أنه صديق من أصدقائها، أو أنه شخص لا يهمه أمرها. وهل هو – أو هي – شخص ذكي، او غبي، أو جاهل، أو متعلم، أو شخص ضيق الفكر بخاصة. أو ممن أوتوا نفاذ البصيرة وصفو السريرة بخاصة. وواجب علينا أيضًا أن نتذكر إلى من يتجه التعبير بهذا الرأي، وأي باعث غير باعث الصدق قد يختفي وراء ذلك التعبير، وهل الحديث مما يلائم المتحدث أم أن الكاتب المسرحي هو الذي يسوقه بلسان الشخصية لتوضيح أمر لا يمكن تأجيله. وفي بعض الأحيان يعهد إلى بعض الشخصيات الضئيلة الأهمية بقدر عظيم من البصيرة الملهمة النفاذة. وقد يتحدث أحد الأعداء عن خصمه بطريقة أكثر عدالة وإنصافًا مما هو خليق أن يحدث في الحياة الحقيقية. وقد يوجد خادم يدلي لنا بمعلومات أكثر مما يدلي بها الخادم في الحياة الحقيقية.

ويجب أن نتذكر أيضًا أن الكاتب المسرحي لا يقتصر على تصوير الشخصيات التي يستحسنها ويتقبلها مزاجه فقط، وأن معيار مهارته في رسم الشخصيات هو قدرته على أن يرينا كثيرًا من صنوف مختلفة من الناس، وعلى أن يجعلهم جميعًا متساوين في درجة إقناعهم لنا وهم وقوف على خشبة المسرح. إننا نواجه أحيانًا اعتراضًا سخيفًا على قصة طويلة او تمثيلية من التمثيليات على أساس أنها تشتمل على شخصيات غير لطيفة، والمسرحية إذا قدر لها أن تكون مشابهة في أية ناحية من نواحيها للحياة الحقيقية يجب أن تشتمل على كل من الأخيار والأشرار مع اشتمال الأشرار على شيء من الخير والأخيار على جانب من الشر. والتمثيلية التي لا تشتمل إلا على الملائكة فحسب، أو على الأبالسة فحسب، أو حتى على ملائكة وشياطين في حلل سود وبيض هي بحالتها هذه تمثيلية لا تقنع أحدًا، وإن كان من المرجح أن تنجح رغم ذلك، وعلى الأقل من الناحية التجارية، ولا سيما إذا كان فعلها فعلاً مؤثرًا.

إن عظمة شكسبير لا ترجع إلى عقد مسرحياته أو إلى أصالته، فموضوعاته موضوعات مأخوذة أو مقترضة بعامة، وهي في كثير من الأحيان مسرحيات سيئة لبناء، ثم نحن لا نجد له في الواقع أفكارًا أصيلة، لكن شكسبير، بوصفه خلاقًا للشخصيات التي تبدو كأنها مخلوقات بشرية حقيقية حية تثير حولها المناقشات الحامية، وترسب في ذاكراتنا لا تريم، لا نظير له بين كتاب المسرح جميعًا. وما علينا إلا أن نقارن بين مسرحية من آخر ما كتب شكسبير بمسرحية من أحسن ما كتبه بن جونسون – ذلك الذي كان يبز شكسبير في عنايته بصنعته المسرحية بمراحل، بل لعله كان أغزر منه علمًا – لكي نرى الفرق بين الشخصيات النابضة بالحياة وبين الشخصيات التي عالجها الكاتب علاجًا جيدًا أحسن ما تكون الجودة، لكنها تسفر آخر الأمر عن مجرد نماذج وأنماط لا تقنع أحدًا. ومن المفيد أن نتعلم كيف نميز بين الأنماط التي هي في الغالب شخوص تقليدية والتي يمكن حصرها في كلمات قلائل: الزوج الغيور غيرة وبيلة، والقواد، والجبان الفخور، والزوجة المناكفة، والابن المسرف، والفتاة الشابة الجذابة غير المتصنعة، والعاشق، والولد القاسي، والمشير المسعف، والموظف المتباهي، والخادم الهزلي المضحك. وبعض الأنماط المألوفة والسائرة هي من الأنماط القديمة التي ترجع إلى عصر الملهاة الكلاسية (عن اليونان والرومان) والتي كان يلبس ممثلوها الأقنعة والشعر المستعار (الباروكة)، وقد طورنا نحن أيضًا أنماطًا مسرحية جديدة، كالبربري (الزنجي) والأسكتلندي[1] والأيرلندي [2] واليهودي – بل هناك أيضًا يهود تراجيديون في منتهى العمق، وبخاصة منذ تجربة الفاشستية (والنازية)، ومن هؤلاء معلم الأطفال والموظف الحكومي اللذان يبسطان في كثير من الأحيان إلى حد السذاجة المضحكة ويشوهان تشويهًا هزليًا شديدًا.

(1) لا داعي لذكر الأنماط المضحكة المصرية والعربية والتي كان منها كشكش وكبير الرحيمية إلخ.. (د).

وبعض التمثيليات ذات الأهمية الكبرى والتي تستحق التقدير لا تشتمل من الشخصيات إلا على الأنماط فقط، إلا أن أعظم التمثيليات تشتمل على عدد من الشخصيات أكثر نضجًا وأشد تعقيدًا. فشخصية فورد في مسرحية شكسبير "زوجات وندسور المرحات" لا تزيد إلا قليلاً على شخصية "الزوج الغيور" المألوفة، وهي أشبه بشخصية كيتلي Kitely في مسرحية بن جونسون " Every Man in His Humour"[١]، وعطيل وأنطوني وليونتس[٢] هي شخصيات أغزر من ذلك بكثير. وشخصية هيرو في مسرحية "جعجعة بلا طحن"، وربما شخصية أوفيليا في "هاملت" هما شخصيتان لا تزيدان كثيرًا عن كونهما مثلين لنمط الشخصية المشجية ذات البراءة الجريحة، ونكاد نتوقع أ تطرد كل منها خارج البيت وسط عاصفة من الثلج. ولكن شخصية إموجن في مسرحية "سمبلين" فيها قدر كبير من الشخصية بكل ما تحمل كلمة الشخصية من معان. ثم هي واحدة من أقوى وأنبل الشخصيات الإناث التي رسمها شكسبير في حياته كلها. ومما يؤسف له أن تكون حبيسة هكذا في مسرحية رديئة البناء المسرحي إلى هذا الحد حتى ليندر تمثيلها.

ومن الخير أيضًا قبل أن نترك هذا الموضوع أن نشير إلى أن معظم التمثيليات تشتمل على شخصيات هامة كبيرة الشأن وشخصيات صغيرة قليلة الشأن، وأن أحسن التمثيليات قلما تشتمل فقط على بطل وبطلة وشخص شرير (Villain) ثم طائفة من الشخصيات الصغرى محتشدة حولهم، فقد تشتمل المسرحية على ستة شخوص أو عشرة لهم حياتهم النابضة وشخصياتهم البارزة. غير أنه يندر أن نجد تمثيلية عرضت جميع شخصياتها عرضًا كاملاً ومن جميع الجوانب

---

(١) كل إنسان ناعم البال Every Man in His Humour مسرحية لبن جونسون ظهرت سنة ١٥٩٨. وتتلخص في أن كيتلي Kitely هذا الزوج الغيور يلقى زوجته وجهًا لوجه في بيت من بيوت الهوى يحسب كل منهما أن الآخر يقصده لأغراض قذرة وبعد تعقيدات طويلة مضحكة يتولى جستس كلمنت Justice Clement توضيح الأمر ويزيل سوء التفاهم بين الزوجين.
وقد كانت هذه الملهاة أولى ملاهي جونسون وقد بناها على أسا من الملهاة الرومانية السلوكية وغرض الملهاة نقد المجتمع، وطريقتها في ذلك هي الطريقة الكاريكاتيرية. وقد مثل شكسبير في هذه الرواية. (د)

(٢) ملك صقلية وزوج هرميون في "قصة شتاء" (د).

كما خلقها بارئها. وللوهلة الأولى قد تبدو سطحية بعض الشخصيات الصغرى كأنها عيوب فيها، ولكن هذه السطحية هي في المسرحية الجيدة مظهر آخر من مظاهر الانتقاء أو الانتخاب الذي هو من ألزم اللزوميات لجميع الفنون العظيمة ولا سيما فن المسرحية العظيم. وقد تشتمل بعض تمثيليات شكسبير على عشرين شخصية، وتشتمل "هاملت" على ثلاث وعشرين، ليس من بينهم الخدم والرسل واللوردات وزوجاتهم ورجال البلاط والوصفاء والوصيفات ممن لا غناء عنهم لتمثيل المسرحية كما ينبغي. إننا لا نستطيع أن نستوعب مسرحية فيها عشرون شخصية كلهم في تعقيد هاملت أو تعقيد الملكة (أمه) نفسها. أضف إلى ذلك أن مثل هذه المسرية شيء غير ممكن في حدود الوقت المعتاد للتمثيل (أي في حوالي الساعتين) وذلك لأن التعقيد يندر أن يتكشف في سطور قلائل. وعلى العكس من ذلك نجد مسرحية سارتر[1] "خلف أبواب مغلقة Huis Clos" [2] لا تشتمل إلا على ثلاث شخصيات فقط، ولهم جميعًا أهميتهم المتساوية وتعقديهم الشديد.

---

(1) جان بول سارتر Jean – Paul Sartre (١٩٠٥ – ٠) الكاتب والفيلسوف الفرنسي وزعيم الوجودية الملحدة. وقد هاجم في قصتيه الأوليين Nausea والحائط (مجموعة أقاصيص) أخلاق الطبقة الوسطى.. وأسرة الألمان في الحرب العالمية الثانية. ومن أشهر تمثيلياته المومس الفاضلة والذباب والأيدي القذرة (وقد أطلق عليها في برودواي القفاز الأحمر Red Gloves) ثم المنتصرون والله والشيطان. وسارتر يدعو إلى الحرية الدينية والأخلاقية المطلقة خارج الأديان والعرف وهو يدعو إلى إنسانية أخلاقية فشل في تعريفها لأنها تناقض أفكاره الوجودية.. ثم هو يدعو إلى حكومة اشتراكية وسط بين ديمقراطيات الغرب وشيوعية الشرق والوجودية السارترية وجودية هدامة مثلها في ذلك مثل الشيوعية.. فكلتاهما تنكران الله إنكارًا وقحًا يهدم تقاليدنا وآدابنا ومجتمعنا.. وفرق بينهما أن الشيوعية تلغي ذاتية الفرد واستغلاله وتدغمه في الدولة بينما الوجودية تعلي من استقلال الفرد إلى الحد الذي يصل بالدولة إلى الفوضى من هذا الاستقلال (د).

(2) خلف أبواب مغلقة (Huis Clos) Behind Closed Doors مسرحية من فصل واحد للكاتب الوجودي جان بول سارتر. وخلاصتها اجتماع أرواح شريرة ثلاث في دركة من دركات الجحيم.. ورجل اسمه جارسان فار من الجيش يقبض عليه ويحكم عليه بالإعدام وامرأتان من الخليعات.. ولا يكون لكل من الثلاثة إلا هم واحد هو التحبب إلى إحدى الروحين الآخرين للتلهي بها.. ويكون القتال بين المرأتين بالطبع (إينس وإستل) فإذا فارت إحداهما بحارسان دبت الغيرة في قلب الأخرى وحاولت طعن زميلتها بخنجر.. لكن القتل لا يتم.. لأن القتل كان في الحياة الدنيا.. أما هنا.. !

ويضحك الجميع ثم يقول قائلهم. إذن فلنبدأ من جديد (د).

وقد ترجمت المسرحية إلى العربية باسم (جلسة سرية والجحيم).

إن لشكسبير موهبته الساحرة في خلق الشخصية المتكاملة من الشخص الذي لا أهمية له نسبيًا، وذلك في حدود هذه الشخصية الضيقة. وكذلك شو. ونستطيع أن نحصي من شخصيات شكسبير التي من هذا النوع: دوجبري[١]، وفلولن[٢]، ولونس[٣]، وآدم[٤]، وجرانيانو[٥]، وهوبيرت[٦]، ومسترس أوفردن[٧]، وشخصية أوتوليكوس[٨] الذي لا نظير له، والذي لا يزيد كثيرًا على كونه حلية في مسرحية "قصة شتاء" لكنه قد يختلس لنفسه جميع المسرحية إن لم يكن رجلاً فطنًا حريصًا. ونجد من هذه الشخصيات عند شو: بريتانيكوس (في قيصر وكليوبترة) ومسز بيرس (في بجماليون) ولادفينو (في جان دارك) وغيرهم. وقد كان مارلو يفتقر إلى تلك الموهبة إجمالاً ومسرحيته "الدكتور فاوست" تمثيلية تقوم على شخصيتين ضخمتين هما فاوست ومفستوفيلس، ومن ورائهما حشد من الوسطاء والشخصيات الثانوية السطحية (أو التافهة) وهناك عدد كبير من التمثيليات الناجحة كتبها مؤلفوها دون أي عناية برسم شخصيات عميقة إطلاقًا.

إن النقاد يتحدثون في كثير من الأحيان عن شخصيات إحدى التمثيليات العظيمة أو القصص الطويلة فحصًا قائمًا على الفهم وحسن الإدراك كما لو كانت هذه الشخصيات المختلفة أناسًا يعيشون حقًا في الحياة الواقعية. وأشد هؤلاء النقاد تطرقًا في هذا الميدان هي الكاتبة ماري كاودن كلارك[٩] M. Cowden

---

(١) Dogberry (كونستيل) في مسرحية "جعجعة بلا طحن" (د).

(٢) Fluellen ضابط غالي (من ويلز) في مسرحية ""هنري الخامس" (د).

(٣) Launce (خادم بهلوان) في مسرحية "سيدين من فيرونا" (د).

(٤) Adam (خادم ومدرب أمين وفي) في مسرحية "كما تهوى" (د).

(٥) Gratiano (أحد أصدقاء أنطونيو) في مسرحية "تاجر البندقية" (د).

(٦) Hubert (رئيس حجاب الملك ورائد لولي العهد) في مسرحية "الملك جون" (د).

(٧) Mistress Overdone (قوادة) في مسرحية "دقة بدقة" (د).

(٨) Autolycus (مجذف وغد) في مسرحية "قصة شتاء" (د).

(٩) ماري كاودن كلارك M. Cowden Clarke زوجة تشارلز كارودن كلارك (١٧٨٧ – ١٨٧٧) العالم الإنجليزي المتخصص في شكسبير والذي علم كيتس القراءة والكتابة وصديق شللي وهازلت وهنت وشارلز لامب. وماري هذه هي مؤلفة كتاب:
The Complete Corcordance to Shakespeare.
فضلاً عن كتابها المذكور.

Clarke التي كتبت مؤلفها المرسوم باسم "طفولة بطلات شكسبير[1]" وهو الكتاب الذي أقبل عليه القراء إقبالاً شديدًا وإن يكن اليوم معدودًا من الكتب التي تقادم عليها الزمن إلى حد ما، وهو سلسلة من الحكايات اللطيفة الألمعية جعلت أساسها ذلك الزعم الذي يقول بأن من الممكن استنساخ صور من حياة بطلات شكسبير في طفولتهن وسن مراهقتهن على ضوء ما صوره بهن في تمثيلياته، وذلك بالطريقة نفسها التي يستطيع بها رجل علم النفس البارع في فنه في أيامنا هذه استخلاص قصة حياة شخص حقيقي بالتحليل النفسي. وقد ذهب بعض الكتاب المسرحيين إلى أنهم حينما يكونون بسبيل خلق إحدى الشخصيات المسرحية يلاحظون أن تلك الشخصية نفسها تعيش الجانب الآخر من حياتها في أذهانهم؛ فهم يرون طفولتها المتخيلة والمؤثرات التي شكلتها، ويعرفون ماذا كانت تحب أن تأكل والطريق الذي كانت تسلكه إلى المدرسة. وينكر كتاب آخرون هذه الفكرة وينعتونها بأنها لغو مصطنع وهراء في هراء. ولعل الأقرب إلى الاحتمال هو أن الفنانين المختلفين يعملون بطرق مختلفة، وأنه إذا كانت أية طريقة تنتج لنا أدبًا عظيمًا كانت هذه هي الطريقة الصالحة المناسبة لهذا الفنان. على أننا يجب أن نتذكر دائمًا ونحن ندرس نص مسرحية بوصفه عملاً من أعمال الفن – وليس حينما نرى تمثيلية لأول مرة فوق خشبة المسرح، وحينما تكون خليقين بالاستسلام تمامًا وبقدر المستطاع للإيهام المسرحي – أن شخصيات أية تمثيلية ليسوا أناسًا حقيقيين، وأنهم مخلوقات ابتدعها ذهن آدمي مهما يكن أقوى وأوسع أفقًا من أذهاننا فإنه مع ذاك ذهن رجل واحد أو امرأة واحدة له عيوبه وأهواؤه الشخصية. فنساء سترندبرج يختلفن عن نساء شو، ونساء باري Barrie يختلفن عن نساء أي من الكاتبين المذكورين، والسبب في هذا أن لكل من هؤلاء الكتاب آراؤه وأفكاره المختلفة عن النساء وله تجاربه المختلفة معهن في الحياة الواقعية. وتصوير شكسبير للملك هنري الخامس كرجل يستحق الإعجاب هو تصوير يختلف أشد

(١) The Childhood of Shakespeare's Heroines

الاختلاف عن معالجة الكاتب سبندر Spender لرجال السياسة المتعطشين إلى السلطة في مسرحيته "محاكمة قاض Trial of a Judge" أو معالجة هؤلاء الساسة في مسرحية بريستلي "الوطن غدًا Home Is Tomorrow" أو في مسرحية الكاتبين أودن Auden وإشرود Isherwood "عند الحدود[1] On the Frontier" ونحن يمكننا أن نعرف الشيء الكثير عن المؤلف أو عن الأيام التي كان يعيش فيها من طريقة معالجته لشخصياته، وإن حق لنا على الأرجح أن نقول إن هذا الكاتب كلما كان كاتبًا عظيمًا نقص مقدار ما نفيد منه عن زمنه الذي كان يعيش فيه، وذلك مذ كانت العبقرية توجد عادة جنبًا إلى جنب مع المحبة وسعة الأفق في تناسب تام مع السجايا الخيالية والفنية التي يتسم بها الفنان.

ويجب علينا أن نتذكر ونحن ندرس الشخصيات المسرحية أننا ندرسها بعقليتنا المحدودة، تلك العقلية التي هي عند معظمنا أضيق أفقًا، وأقل تجربة وخبرة وأقل قدرة على التفكير والتخيل من عقلية الكاتب المسرحي الكبير. وعندما نقول إن شيئًا ما هو شيء "غير صحيح ولا ينطبق على الطبيعة البشرية" فقد يكون قولنا هذا قولاً صحيحًا هو أيضًا. ونحن بعد هذا كله نعرف عددًا كبيرًا من الميول والاتجاهات والإمكانيات الإنسانية، وأننا نبني جميع سلوكنا على أساس ما من تنبؤاتنا بردود الفعل والاستجابات لهذا السلوك. غير أننا يجب أن نسأل أنفسنا أيضًا كلما رأينا ما يغرينا بأن نقول: "إن هذا غير صحيح ولا ينطبق على الطبيعة الإنسانية"، "هل أعني أنه غير صحيح ولا ينطبق على الطبيعة الإنسانية، أو أنه غير صحيح ولا ينطبق على الطبيعة الإنسانية من وجهة نظري أنا وبالقياس إلى خبرتي المحدودة وتجربتي القاصرة غاية ما يكون القصور وبالقياس إلى نمط المجتمع الذي أعيش فيه وفي الحقبة من التاريخ الذي أعيش فيها وفي الحقبة من التاريخ

---

(1) عند الحدود On the Frontier مسرحية منظومة تأليف و. هـ. أودن وكرستوفر إشرود ظهرت سنة ١٩٣٩. وتصور لنا مملكتين متجاورتين إحداهما فاشستية والأخرى ديمقراطية تستعدان للحرب.. على أن محبة الأهالي في كلتا المملكتين تتجسم في محبة طفل من إحداها لطفلة من المملكة الأخرى.. وهما يجتازان الحدود ويتحدان في الدعوة إلى السلم (د).

التي أنتمي إليها؟". إن يوريبيدز يجعل ميديا[١] تقتل أبناءها وهم فلذات كبدها، فلعمري إن هذا لموقف بعيد الاحتمال؛ وإن مجتمعنا لو كان من التقاليد المسلم بها فيه أن الأمهات يمكن أن يقتلن أبناءهن لكان مجتمعًا شقيًا وتعسًا أبشع ما تكون التعاسة. غير أنه وإن تكن ثمة أحوال قليلة يستنكرها الذهن العادي لشدة بشاعتها أكثر مما يستنكر هذه الحالة، فمن المعروف أن أمثال هذه الحالة تحدث ولا تزال الصحافة تورد أخبارها من حين إلى حين. ويوريبيدز يجعل وقوع الجريمة أكثر احتمالاً بجعله ميديا امرأة همجية ذات انفعالات نفسية عنيفة.. امرأة تكاد الأحزان والغيرة والإذلال تفقدها صوابها. وأوليفيا في مسرحية الليلة الثانية عشرة، وهي سيدة ذات ثراء ومركز وروح مهذبة ومشاعر رقيقة، تتزوج من رجل لا تكاد تعرفه في سرعة ولهوجة ثم لا ستولي عليها الحزن ولا يقتلها الغم حينما تكتشف عرضًا أنها إنما تزوجت أخا الرجل الذي صادف في نفسها هوى أول الأمر والذي كان فتاة متنكرة في صورة غلام. أضف إلى ذلك أن هذا الرجل المهذب الرقيق المشاعر يرغب من فوره في قبول خطبة يتزوج بها من سيدة غريبة. أفليس هذا أمرًا بعيد الاحتمال؟ أجل. ولكن سيدات كثيرات عاقلات وسيدات كثيرين على قسط من العقل قد صنعوا أمورًا غريبة بدافع الحب، ولم يكونوا دائمًا يندمون على أنهم فعلوها. وفي هذه التمثيلية بالذات نلاحظ أن الشريكين يبدوان متلائمين تلاؤمًا كبيرًا بدرجة لا يأباها العقل، ويمكن الاحتجاج أيضًا بان حزن أوليفيا لفقدها أخاها، والصدمة والحيرة اللتين أصابتا سبستيان وما حسبه من فقد أخته التوأم.. هذا كله قد جعل كلاً منهما ظمئًا إلى المحبة والوداد، ومن ثمة أصبح كل منهما تواقًا مرهف الحس سريع التأثر. لقد كان الجواب على أولئك المغرمين الذين تتأجج نفوسهم غراما بأن تكون كلمتهم هي الكلمة الأخيرة في موضوع فيه من السعة وضروب

---

(١) ميديا Medea مأساة ليوريبيدز ظهرت سنة ٤٣١ ق. م وخلاصتها أن ميديا تضحي بشقيقها ولي العهد وبثروة أبيها الملك في سبيل الزواج من جاسون البطل اليوناني الخرافي وهو يتزوجها من أجل ذلك وينجب منها أطفالاً، إلا أنه يقع في ضيق وغربة فيعرض عليه الملك كريون الزواج من ابنته وتطليق ميديا فيقبل. ويجن جنون ميديا وتحتال حتى تقتل العروس، ثم تقتل أبناءها نكاية في زوجها الخائن وتفر منه بحيلة سحرية (د).

المراوغة ما في الطبيعة الإنسانية نفسها ما كتبه أحد النقاد بطريقته الفكهة المفحمة، قال.

"إن الحياة الواقعية لا تنطبق على ما يتكهن به المتكهنون إلا بمقدار أقل بكثير مما نجده جديرًا بالذكر. وأولئك الذين يطالبون كليوبترة الحقيقية بقدر من رباطة الجأش والتماسك أكثر مما بدا منها يفرضون طلبهم هذا نفسه – فيما يخيل لي – على الشخصية المسرحية. إنه الطلب الذي يفرضه المجتمع أو الذي يتثقف بتلك الثقافة. إنهم يطالبون بوجوب أن يطابق الإنسان التعريف الذي يعرف به، وأن يعمل بموجب هذا التعريف. واجبه حتى في وسط التجارب المفككة الممزقة أن يؤكد ثبات شخصيته وجلاءها ضد تلك الشخصية المائعة الغامضة المستقرة تحت الشخصية الأولى.. واجبه أن يصنع هذا لصالح الوضوح التام الذي تتسم به الأشياء في نظرهم.

لأننا يجب أن نتساءل: على أي نوع من أنواع الملاحظة العامة يعتمد الناقد شكنج[١]؟ إن الراجح أن قليلاً ممن يجازفون برأي من الآراء عن كليوبترة لهم إلمام واسع عن الملكات المستهترات المغمسات في شهواتهن، وبالحظايا، بل الداعرات الساقطات، وقليلون ممن شهدوا امرأة غامضة معقدة تهرب من معركة بحرية، أو تصلح ذات بينها وين حبيبها بعد قيامها بمثل ذلك الهرب، أو ترفعه إليها بعد هذا وهو يجود بروحه في لحظة الحصار التي كانا فيها. إن عدد من شاهدوا حادث انتحار ملكي لا بد أن يكون في منتهى القلة[٢] !"

على أن كل ما نستطيع أن نتعلمه ونلاحظه نحن أنفسنا عن الكائنات البشرية يساعدنا على تذوق ما في المسرحية من قدرة في رسم شخصياتها تذوقًا فطنًا قائمًا

(١) L. Schucking هو أحد النقاد الألمان البارزين في القرن العشرين. وقد كان لكتابه: مشكلات الشخصية في مسرحيات شكسبير (المترجم إلى الإنجليزية) سنة ١٩٢٢ عميق الأثر في المشتغلين بنقد شكسبير في النصف الأول من هذا القرن (د).

(٢) ج. ي. م. ستيوارات: الشخصية والدافع عند شكسبير (١٩٤٩).

(J. I. M. Stewart: Charaeter & Motive in Shakespeare (1949).

على حسن الفهم. ويمكننا أن نجد دليلاً مذهلاً على دقة ملاحظة شكسبير العامة وبصيرته المفكرة القوية التخيل وصدقه المطابق للطبيعة، فيما انتهى إليه بعض علماء النفس المحدثين، بعد بحوثهم التي قاموا بها على الذهن البشري، وهي البحوث التي لم يكن شكسبير مزودًا بأجهزتها العلمية التي لدى هؤلاء العلماء؛ إذ صرحوا أن بعض شخصيات شكسبير ولا سيما لير وهاملت وأوفيليا هي أمثلة إكلينيكية متقنة ودقيقة على الطريقة التي تتطور بمقتضاها اختلالات عقلية وعصبية معينة. والطريقة الفنية للتحليل النفسي يمكن استعمالها في تفسير عدد من هذه الشخصيات، بل إنه لما يزيد من تقديرنا وإعجابنا أن نرى كيف أن شخصيات شكسبير في خلال تاريخ نقده كله كانت تتناول بحيث توافق في أوقات مختلفة معظم نظريات العقل الإنساني التي اخترعت في جميع العصور لشرح ما لم نفهمه إلى الآن فهمًا كاملاً. وهذا بلا شك برهان قاطع على أن شخصياته على نحو ما، تشابه الكائنات البشرية الحقيقية تشابهًا شديدًا بالرغم من أن معظمها يتحدث بالشعر.

الفصل السابع

الصياغة الفنية للحوار – الأفراد

سبيد: فقرة؛ إنها بالفعل تتكلم في أثناء نومها.

لونس: هذا لا يهم ما دامت لا تنام في أثناء كلامها.

سبيد: فقرة؛ إنها بطيئة في كلامها.

لونس: أيها الوغد! وهل هذه رذيلة يصح أن توضع في ثبت رذائلها، إن البطء في الكلام هو الفضيلة الوحيدة للمرأة! أرجوك.. غض الطرف عن هذه هنا، وقديها على رأس فضائلها.

"سيدان من فيرونا – ف ٣ – م ١"

إن التمثيلية هو حوارها. إننا لا نجد في التمثيلية اليونانية، أو التمثيلية الفرنسية من تمثيليات المذهب الكلاسي الحديث غير الحوار. حتى في التمثيلية المكتظة بالفعل والحركة الماديين، كتمثيليات "أنطوني وكليوبترة" و"دكتور فاوست" و"الشيطان الأبيض"[١] أو "مأساة المنتقم"[٢] أو "لن تستطيع أن تحزر"[٣] لا يزال الحوار يكاد يستغرق زمن التمثيل كله، ومن هنا يمكن للتمثيلية ذات الحوار الجيد

---

(١) The White Devil (الشيطان الأبيض) مأساة بقلم جون وبستر المتوفى سنة ١٦٣٠ وقد عاصر هذا العبقري وليم شكسبير. وخلاصة المأساة أن فيتوريا كورمبونا (وهي الشيطان الأبيض) وزوجها كاميللو هذا الرجل الدنيء تصبح عشيقة لأحد الدوقات فلا تبالي أن تقتل زوجها وتقتل الفتاة البائسة إيزابيللا زوجة الدوق.. وتستولي على الحكم (د).

(٢) The Revenger's Tragedy (مأساة المنتقم) مأساة للكاتب سيريل تورنير Cyril Tourneur ظهرت سنة ١٦٠٧ وتدور حول انتقام فنديتشي Vendice من أحد الدوقات الشهوانيين لقتله خليلة المقتولة فنديتشي ولمحاولة ابن الدوق اغتصاب أخت فنديتشي. وهو ينفذ انتقامه بإلباس جمجمة خليلته المقتولة في ملابس سيدة، وبعد تلويثها بسم مميت يضعها في غرفة مظلمة واجتذاب الدوق داخل الغرفة يصورها له كسيدة ريفية – خجولاً قليلاً ! (د).

(٣) You Can Never Tell

أن تظل تمثيلية جيدة بالرغم مما يكون فيها من عيوب أخرى، من عقدة غير محكمة البناء مثلاً، أو غير محتملة الوقوع ولا يجيزها العقل، كما في "دوقة مالفي" أو كما في "كل ما ينتهي نهاية حسنة فهو حسن"؛ أو موضوع مؤلم مزعج[1] كموضوع مسرحيتي: "أشباح لإبسن" و"الأب"[2] لاسترندبرج أو موضوع مسرحية "السجين"[3] لبورديه[4] Bourdet أو أنماط types أكثر من شخصيات كما في مسرحية بن جونسون: "السيمائي The Alchemist" [5] أو مسرحية شو "عربة التفاح"[6] أو مسرحية فانبره Vanbrugh "الزوجة المستثارة"؛ أو الأخطاء التاريخية

---

(1) لست أقصد ألا يكتب كاتب من الكتاب تمثيليات ذات موضوع مزعج. إنني لا أعني هذا مطلقًا، لأن إحدى وظائف الفن أن يوقظ الناس من سباتهم الذي ينعمون فيه بالرضى عن أنفسهم؛ إنما الذي أقصده أن أمثال تلك المسرحيات تقابل بالاعتراض والمقاومة (المؤلفة).

(2) Father مأساة لاسترندبرج الكاتب السويدي ظهرت سنة ١٨٨٧ وفيها تتجلى كراهية المؤلف للمرأة – وخلاصتها كراهية الزوجة (لورا) لزوجها الضابط المتقاعد العالم (أدولف) الذي يريد أن يبعد ابنته لتنشأ في مدرسة داخلية حتى لا تكتسب أخلاق أمها وأهل أمها الذين كانوا يعيشون عالة على الضابط في بيته فلا تبالي الزوجة لكي تنتصر على زوجها الذي كان مجرد (كاسب قوت!) في نظرها أن تشككه في ابنته وأنها ليست منه.. مما ينتهي بالضابط إلى الجنون.. ثم الوفاة حينما يلبسونه بذلة مستشفى المجاذيب (د).

(3) السجين (السجينة La Prisonniere) مسرحية للكاتب الفرنسي إدوارد بورديه E. Bourdet ظهرت سنة ١٩٢٦ ويتناول فيها الانحراف الجنسي عند امرأة عجزت عجزًا تامًا عن التخلص من أغلال هذه العادة السيئة. ونكتفي بهذه الإشارة (د).

(4) إدوارد بورديه Edouard Bourdet (١٨٨٧ – ١٩٤٥) كاتب مسرحي فرنسي من تلاميذ مدرسة هنري بك (من عمد المذهب الطبيعي) كان مغرمًا بدراسة النواحي المنهارة غير المتزنة في طبيعة النفس الإنسانية. وكانت أولى ملاهيه: Le Rubicon (١٩١٠) تدور حول الربكة التي تستولي على الزوجين في ليلة الدخلة. وقد وصل إلى قمة فنه حينما ظهرت مسرحيتاه الجديدتان: ساعة الراعي L' Heur du berger (١٩٢٢) والقفص المفتوح La Cage ouverie (١٩٢٠) – ومن أشهر مسرحياته بعد ذلك الأسير والإنسان في أغلال والجنس الضعيف. وتمثيلياته تفيض بالسخرية والتهكم المر. وقد تبارز سنة ١٩٣٨ مع هنري برنشتين H. Bernstein الكاتب المعروف الذي جرح ذراع بورديه جرحًا بليغًا (د).

(5) السيمائي The Alchemist ملهاة لبن جونسون ظهرت سنة ١٦١٢، يعدها الكثيرون أحسن ملاهيه ومن أروع الملاهي الإنجليزية. وتتلخص في أن لفوت Lovewit يترك منزله حيثما ينشب الطاعون في لندن لرعاية خادمه فيس Face. ويستعمل المنزل فيس وصديقه ستل Subtle – السيمائي – ودول كومن Dole Common خليلته، مكانًا لخداع الناس إذ يعدونهم فيه بالحصول على حجر الفلاسفة. وجميع الرجال في الملهاة إما أوغاد أو بخلاء جشعون. أما المرأة فأنانية منحلة الخلق. وأسلوب الرواية أسلوب سوقي بذيء (د).

(6) عربة التفاح The Apple Cart ملهاة هزلية كثيرة لزخرف والمبالغة أو Extravaganza بقلم شو ظهرت سنة ١٩٣٠. وتتلخص في أن مانجس Mangus ملك إنجلترا يقع في خلاف شديد مع مجلس وزرائه النقدي المتطرف الذي يطالب الملك بوجوب تنازله عن حق الفيتو – أي رفض وجهة نظر الوزارة. والملك وإن سيطر على المناقشات إلا أنه يخضع لوزرائه.. ثم لا يرى بدًا من عرض فكرة التناول عن العرش عليهم، لكنه سوف يخوض المعركة الانتخابية كمواطن عادي، ويمضي في معركته ضد

كما نجدها في جميع تمثيليات شكسبير التاريخية وما يشبهها من تمثيليات غيره من الكتاب، أو التمثيليات التي يغلو كاتبها في تقرير جانب واحد من جوانب القضية التي هي موضوع التمثيلية كجميع التمثيليات ذات الموضوع السياسي أو الديني تقريبًا. أما إذا كانت التمثيلية مشتملة على كثير من المحاسن الأخرى فلن يغنها هذا شيئًا وهي حتمًا تمثيلية ميتة ما دام حوارها حوارًا بشعًا لا يمكن أن تجري به ألسنة الممثلين. وقد حاول الدكتور جونسون، هذا الرجل القدير غاية ما يكون الاقتدار، المطلع أوسع ما يكون الإطلاع، الكاتب الكبير الذي يكاد أن يكون عبقرية فذة... حاول أن يجري يديه في كتابة تمثيلية سماها "إيرين Irene" فكانت مسرحية ولدت ميتة من الناحية التمثيلية بالرغم مما كانت عليه من جودة الكتابة وجلال الأسلوب، وما كانت تحمله من الأدلة الكثيرة على نبل التفكير والذهن الخصب.. ولدت ميتة بسبب حوارها الشديد التكلف الموغل في الصنعة وإن كان رجل المسرح الكبير جارك Garrick قد أخرجها سنة ١٧٤٩؛ ويقال إن إخراجها عاد على الدكتور جونسون بما يقرب من ثلثمائة جنيه. وقد كتب تشابمان Chapman، ذلك الذي كانت ترجمته لهومر تثير إعجاب الشاعر كيتس، ثلاث عشرة تمثيلية؛ كانت مآسيه بخاصة تشتمل على درر ثمينة من يتيم اللغة ومع ذلك فقد كانت مسرحيات لا تصلح كثيرًا للتمثيل. وت. س. إليوت يكتب شعرًا يحمل كثيرًا من التوريات اللطيفة الخلابة التي تمس لموصوفين مسًا ضمنيًا وبطريقة معقدة غير مباشرة ويحتاج قارئه إلى دراسته دراسة حريصة واعية، وإلى صبر وطول بال لكي يصل إلى ما في أغواره من ثروة فكرية كاملة؛ لكنه في مسرحياته الخمس الناجحة كلها فوق خشبة المسرح لم يغب عن حكمته أن يجعل حوارها ذلك الحوار الذي يمكن أن يصل إلى أفهام سامعيه وصولاً مباشرًا ولو من الناحية السطحية لما يحمله من معان، والذي يستطيع الممثلون إلقاءه والنطق به نطقًا هينًا

الوزارة. ويهدد بأنه سوف يقوم مقام للبرلمان من قصر وندسور.. ويفضل الوزراء سحب طلباتهم على مواجهة هذا الموقف المربك (د).

بينًا مقبولاً، حتى ولو لم يطل التأمل فيما ينطوي عليه من تلك المعاني. لقد فطن إليوت إلى الفرق بين الأشياء التي تكتب لتقرأ، والأشياء التي تكتب لكي تمثل، ومن ثمة نجح في صورتي الفن كلتيهما.

وإليك هذا النموذج من الحوار المنفوخ المتكلف الذي لا ينطبق على الواقع وهو من مسرحية "كاتو Cato" للشاعر أديسون:

جوبا: آه يا مارسيا! دعيني أطمع في أن تتبعني محبتك الرحيمة.

وتمنياتك اللطيفة إلى ساحة المعركة

فلسف تمد ذراعي هذه الفكرة بقوة جديدة

وتمد سيفي وهو يهوى على الرقاب بقوة وثقل جديدين

مارسيا: إن صلواتي وتمنياتي سوف تصحب دائمًا

أصدقاء روما، وقضية الفضيلة المجيدة (!)

أولئك المرضى عنهم من الله ومن كاتو!.

جوبا: لكي يستحق جوبا عنايتك الرحيمة الوارفة

سأجعل والدك الجليل قدوتي ونصب عيني إلى الأبد

غارسًا مآثره الكاملة الباهرة في روض حياتي

مأثرة بعد مأثرة حتى ألمع مثله.

مارسيا: إن أبي لم يكن قط في لحظة مثل هذه اللحظة

ليبعثر همته في كلمات كهذه تذهب هباء، ويضيع

أمثال هذه اللحظات الثمينة سدى!

جوبا: إن تثريباتك حق وعدل،

أيتها العذراء الفاضلة؛ لسوف أسرع إلى جنودي

وأشعل نفوسهم الخادمة الهامدة بقوة كاتو وفاعليته

إذا قدر لي أن أقودهم إلى ميدان الوغى، حينما يكونون جميعًا

وقوفًا صفوفًا في ساحة الحرب، في شكتها الكاملة

وأبهتها المزعجة؛ حينئذ أفكر فيك

يا أيتها العذراء الجميلة.. حينئذ.. أفكر فيك

وفي صدام الجحافل المتلاحمة سأتذكر

أي فعال مجيدة ينبغي أن يتحلى بها الرجل الذي يتوق

إلى حب مارسيا. (يخرج جوبا)

لوسيا: مارسيا.. إنك قاسية شديدة القسوة

كيف طوّع لك قلبك أن تعنفي على الأمير الشاب المهذب

وتقصيه عنك بمثل هذه الهيئة العبوس الصارمة..

الأمير الذي يهواك ويشغف بك إلى حد الموت؟

مارسيا: إن هذا هو السبب يا لوسيا الذي من أجله صرفته عني.

إن هيئته، وصوته، ونظراته، ونفسه الشريفة

لتتولى الحديث عنه بصورة مشجية مؤثرة

فلا أجرؤ أن أثق بنفسي حين أسمعه يتكلم.

* * *

فهذا كله نبل في نبل ولا شك، إلا أنه لا عهد للناس به، ولا صلة بينه وبين المسرح. ويمكن أن يحتج بعضهم بأن هذا شعر مرسل، وليس من الطبيعي على أية حال أن يتحدث الناس بالشعر المرسل، لكننا نقول لهؤلاء إننا نتقبل الشعر المرسل من شكسبير ومن كثيرين من معاصريه ومن ت. س. إليوت أو من كرستوفر فراي. على أن حوارهم الذي يجرونه بالشعر المرسل هو حوار يمكن إلقاؤه والنطق به أكثر مما يمكن النطق بحوار أديسون هذا، ثم هو أكثر منه رشاقة وأشد ظرفًا. إن شعر شكسبير ومن ذكرنا هو تكثيف للغة التي يتكلمها الناس. وليس تشويهًا لها، وقد يكون أقرب إلى الواقع والحقيقة في جوهره، وإن يكن في نطاق تقليد مصطنع مقبول، من قطعة من الحوار المنثور الرديء، كالقطعة التالية مثلاً، وهي من مسرحية "جورج بارنول G. Barnwell" [1] للكاتب جورج للو[2].

بارنول: إن اضطرابها اضطراب شديد بالغ الشدة، وهي لا تشعر أنها قد وضعت يدها على يدي. يالله! لشد ما ترتجف! ماذا يمكن أن يعني هذا!!

(جانبًا)

---

(1) جورج بارنول – أو تاريخ جورج بارنول – أو: التاجر – أو تاجر لندن The Merchant of London مأساة للكاتب جورج للو Lillo مثلت في دوري لين (لندن) سنة ١٧٣١ وتصور لنا كيف تقود شابًا دمثًا عاطفته الفائرة وجيه لامرأة خبيثة إلى قتل عمه الطاعن في السن. والحكم بالإعدام على هذا الشاب وعلى شريكه في الجريمة – والمسرحية ذات أهمية خاصة، وقد ظفرت بالنجاح الكبير ولا تزال تمثل لمتعلمي التمثيل إلى اليوم وهي أول مأساة تتناول الطبقة الوسطى (د).

(2) جورج للو G. Lillo (١٦٣٩ – ١٧٣٩) الكاتب المسرحي الإنجليزي الذي خرج بالمأساة الإنجليزية عن محيطها الملكي الأرستقراطي إلى أفراد الطبقة الوسطى. ومن هنا أهمية مأساته تاجر لندن أو تاريخ جورج بارنول G. Bernwell (د).

مِلودْ: إن الاهتمام الذي أشعر به في كل ما له علاقة بك (وستعرف سببه فيما بعد) يثير فضولي؛ ولو أنني كنت متأكدة من أنك يمكن أن تغفر لي وقاحتي لرغبت في أن أعرف عواطفك الحقيقية في موضوع شخصي جدًا.

بارنول: سيدتي، إن أفكار المسكينة في أي موضوع تحت إمرتك وليس لدي من شيء أود أن أخفيه عنك.

ملود: قد تظنني جريئة!

بارنول: كلا.. كلا..

ملود: إذن فما هي فكرتك عن الحب؟

بارنول: إذا كنت تعنين حب النساء.. فليست لدي عنه فكرة على الإطلاق فشبابي وظروفي تجعل مثل هذه الفكرة مني غير لائقة حتى الآن. ولكن إذا كنت تعنين الحب العام الذي ندين به للبشر فأظن أنه ليس من أحد يمكن أن يكون في طبعه منه أكثر مما فيّ، وأنا لا أعرف في الدنيا ذلك الشخص الذي لا أريد له السعادة، والذي لا أعينه على تحقيقها لو كان ذلك في وسعي. وأنا أحب عمي بنوع خاص، وأحب سيدي، ولكني أحب صديقي فوق كل من أحب.

ملود: فأنت لك صديق تحبه إذن؟

بارنول: كما يحبني هو.. بإخلاص.

ملود: إنه بلا شك ينعم بصحبتك ومحادثتك في كثير من الأحيان؟

بارنول: إننا نعيش في منزل واحد، وكلانا نخدم التاجر المحترم نفسه.

* * *

لقد ظلت هذه التمثيلية موضع التقدير الكبير زمنًا طويلاً لقيمتها الأخلاقية إلا أن حوارها يتنافر تنافرًا شديدًا والحوار العادي الذي يتحدث به الناس، ثم هو حوار سيء من الناحية الفنية بحيث لا يكاد المغزى المطلوب نفسه يتبين من خلاله.

* * *

إن الحوار المسرحي يجب أن يكون ذلك الحوار الذي يستطيع الممثل العادي ذو الكفاية المتوسطة أن ينطق به دون أن يتعثر أو يتلجلج، ودون أن يتوقف ليأخذ أنفاسه في المواضع الخطأ، ومن غير أن يتكلم كلامًا يكاد يكون خاليًا من الروح خاويًا من الحيوية، أو يرسل تنغيمات زائفة نفطن منها إلى أنه لا يفهم ما يقول.. ويجب أن يكون الحوار المسرحي أيضًا ذلك الحوار الذي يستطيع الجمهور الذي كتبت له التمثيلية أن يفهم منه معظم ما ينطوي عليه من معان في الوقت المتاح لإلقاء هذا الحوار. هذه أمور جوهرية لازمة لكل مسرحية مهما يكن نوعها.. من أتفه مهزلة Farce إلى أعظم مأساة مثل مأساة "الملك لير". ورشاقة محطات النغم[1]، وبالأحرى، مراعاة مقتضى الحال، من المحاسن التي تعلي من قيمة الحوار، فمن ذلك وفرة الملح والنكات في الملهاة، وفخامة الأسلوب في المأساة، وجلاء الجدل وسرعته في مسرحية الأفكار، وأن يكون ما يقال مما يحتمل قوله بين الناس، ومناسبة المصطلحات الفردية الواردة في كلام الشخصيات المختلفة، وأصالة العبارات ونقاء المفردات، ووضوح الأوصاف وجلاؤها – إن هذه كلها أمور عظيمة جليلة؛ إلا أنها ليست من الأشياء الجوهرية التي تجعل التمثيلية قطعة صالحة للتمثيل صلاحية عملية، وإن وجب أن يوجد جانب منها في كل تمثيلية جديرة بالدرس.

---

(1) محطات النغم هي الارتفاعات والانخفاضات اللازمة في أثناء الحديث بحسب ما يقتضيه الكلام Cadences ، والمقصود هنا طبعًا هو مراعاة مقتضى الحال (د).

ومن الفروق الرئيسية بين التمثيلية والقصة الطويلة، أن كل حقيقة أو فكرة من الحقائق أو الأفكار المفردة في التمثيلية يجب أن تنقل إلى جمهور النظارة على لسان واحد "يقولها لهم". والكاتب المسرحي لا يستطيع ما يستطيعه فيلدنج أو جين أوستن[1] من التدخل بنفسه هو لكي يشرح فكرة من الأفكار أو لكي يعلق على موقف من المواقف تعليقًا يلقي به الضوء عيه ويعله مفهومًا في أذهان القراء. إنه لا يستطيع عادة أن يعمد إلى اكتشاف خطاب أو وثيقة أكثر من مرة واحدة في تمثيليته دون أن يتعرض للضحك المكتوم في صدور الجمهور الذي لا يرضى عن مثل تلك التصرفات. إنه لا يستطيع أن يجعلنا نعرف ماذا يدور في أذهان شخصياته بأن يردد علينا ما يدور فيها على لسان الغائب، وبأن يرينا الصور والأخيلة التي تجول في رءوسهم في أثناء نومهم أو في أثناء شرود أذهانهم، وذلك بان يجعلهم يحررون مذكرات يومية، أو باللجوء إلى أية حيلة من الحيل الأخرى التي يجوز استعمالها في القصة الطويلة؛ ثم إن ما يمكن قوله قولاً مباشرًا وبالفعل المرئي هو، كما ذكرنا آنفًا، شيء محدود جدًا بحكم مساحة خشبة المسرح وشكلها وبحكم قدرات الممثلين المادية والجسمانية، كما هي محددة أيضًا بحكم اعتبارات اللياقة وما يتقبله الذوق أو لا يتقبله. ونحن مقضي علينا في الجزء الأكبر من المسرحية أن نعرف ما يجري بالإصغاء إلى حوارها.

وهذا له نتائج مهمة كثيرة العدد. ومن هذه النتائج أن جميع شخصيات التمثيلية تقريبًا هي شخصيات مثرثرة بصورة مذهلة؛ إنهم لا يفتأون يشرحون الأمور ويبررون أنفسهم، ويقصون علينا ما فعلوه منذ لحظات أو ما يقصدون أن يفعلوه. وهم في كثير من الأحيان ينقلون إلينا نتفًا من الأخبار والمعلومات، ولديهم القدرة على الإفصاح عما في ضمائرهم مما لا يستطيع معظمنا أو يجرؤ أن يذيعه في

([1]) جين أوستن Jane Austen (١٧٧٥ – ١٨١٧) قصاصة إنجليزية مشهورة بلباقة تصويرها الساخر لفتيات الريف في زمنها. ومن أجمل قصصها. الحس والحساسية Sense & Sensibility والكبرياء والهوى Pride & Prejudice وإما Emma .. (إلخ) د.

الحياة العادية، وقد تحدثنا عن "المناجاة" أو الأحاديث الشخصية من قبل. وطريقة نقل الشخصيات المسرحية للمعلومات قد يكون لها في بعض الأحيان أثر يكاد يكون مضحكًا، وإن وجب علينا ألا نجعل لها هذا الأثر إلا لأغراض التحليل النقدي الدقيق.

(وثمة شيء ما يكاد يبعث على الاشمئزاز والنفور بقدر ما هو شيء صبياني يبدو من متفرج من المتفرجين لا ينفك يتلمس بعض الأمور المضحكة في تمثيلية مفجعة – كالمتفرج الذي يلذه ما يقع فيه بعض الممثلين من سوء البخت أو عثرات الحظ – إنه ذلك الذهن السوقي الذي يضحك بتلك "السهولة المفرطة"). مثال ذلك حينما يريد رتشارد الثالث أحد القتلة فلا يزيد على أن يدعو أحد الخدم إلى جانبه ثم يقول له بلهجة خالية من الكلفة:

ألا تعرف أحدًا ممن يمكن للذهب المفسد للنفوس

أن يغريه بالقيام بعملية قتل سر!ا.

"رتشارد الثالث ف ٤ – م ٢"

إنني لم أرغب في حياتي قط حتى هذه اللحظة في أن أنتفع بخدمات أحد القتلة، ولكني إذا قدر لي أن أفعل فأمل أن يكون لدي من الإدراك ما يحول بيني وبين الجهر بما أقصده من ذاك لغلام فج غير ذي تجربة بل غلام هو على الأرجح غير مسئول.

ويمكننا أن نقارن بين هذا التصرف القريب من البلاهة وبين دهاء ياجو حينما استخدم رودريجو الذي قص عليه طائفة من الأكاذيب شبه المعقولة والذي وضع سمعته تحت رحمته ثم نعود فنكرر ما قلناه آنفًا من أن الأشخاص الذي يربط قلوبهم الحب في الروايات المسرحية تخصص لهم في كثير من الأحيان أحاديث حلوة ذات جرس غنائي جميل. والناس في الحياة الواقعية يكونون غالبًا أكثر

احتباسًا في الكلام، ربما بسبب ارتباكهم، وربما بسبب التواضع والدعة، فلا يجهرون بحبهم كما يجهرون بأي أمر آخر من أمور حياتهم. ومن الأمور المشجية في الحياة تلك الصعوبة التي يعانيها معظمنا في التعبير عن أرق مشاعره في الحب، أو الصداقة، بل عن أحاسيس الرأفة والحنان، ثم الحاجة التي يشعر بها الغير لكي يستمعوا إلى هذه التعبيرات. إن الناس بالفعل تصدر عنهم في بعض الأحيان بعض التعبيرات اللطيفة، لكن هذه التعبيرات قلما تصدر عنهم في مثل هذا الفيض العاطفي الحار الذي يصدر عن شخصية مسرحية مثل "بورشيا أور وميو أو حتى عن أليزون Alizon ورتشارد في مسرحية كرستوفر فراي: "السيدة ليست للحريق The Lady's not For Burning". وحتى هنري الخامس الذي يشعر بكونه عاشقًا فظًا غير رقيق الحاشية، ويقول لكاترين أميرة فرنسا: "إنني لست بارعًا في الاعتراض".. إنه يتدفق بفقرات طويلة من الحديث الرشيق العذب، ومن التندر الفكه والاعتذار الجميل السار عن احتباس منطقه أو عيه المزعوم، ومن ثمة تكون كاترين على حق في قولها. "يا صاحب الجلالة لقد زورت من الفرنسية ما يكفي لأن يخدع أعقل عذراء في فرنسا". على أننا قد يفوتنا المغزى الهام لارتفاعة حاجب ممثل واقف فوق خشبة المسرح وهو يمثل دور الذي ينوي القيام بعملية قتل، كما قد تفوتنا كلمة من مقطع واحد يعبر بها ممثل عما يخامره من غضب، أو حمرة الخجل في خدي إحدى الشخصيات، أو تلك النظرات المتبادلة بين حبيبين: وما نشعر به من جاذبية منظر فوق المنصة لمشهد غرامي وجداني قد يكون سببه إلى حد ما ما يقوله المحبان من هذه الأقوال التي نشعر بمثل ما تعبر عنه والتي قد نحب لو استطعنا أن نقول مثلها، ولكنا لا نستطيع أن نعبر عنها عادة إلا بالزفرات وعبارات التحبب نتمم بها، وهي تلك العبارات التي لو صدرت عن المحبين فوق خشبة المسرح لكانت شيئًا مضحكًا أو شيئًا يبعث على حرج الجمهور وحيرته.

ونحن نجد شيئًا من هذه القدرة الخارقة على التعبير عن الذات والتي توجد عند الشخصيات المسرحية.. نجده أيضًا في تلك السرعة التي تفسر بها الأمور فوق المنصة، ذلك أن الوقت لا يتسع في ساعتي التمثيل للإفاضة في التفضيلات غير الملائمة التي يستعملها أكثرنا حينما نشرح شيئًا، كما لا يتسع، إلا لبعض التأثيرات المسرحية الخاصة، كتلك اللجلجات واحتباسات اللسان، ومظاهر اللف والدوران، والمحايلات التي يأتيها أحدنا حينما يقوم بدور من الأدوار في الحياة العادية. فهذا الرجل المتباهي مثلاً دوجبري Dogbery ، وهو الشخص الجهول المغرم بجرس صوته هو شخصيًا، هو إحدى الشخصيات القليلة في مسرحيات شكسبير الذي لا يقول ما يرغب في أن يقوله لأنه لا يستطيع السيطرة على اللغة. وهذا يجعله شخصية مضحكة محببة. ولو أن عجز أحدنا عن قول ما يعنيه كان عجزًا مضحكًا في الحياة العادية لاستغرق معظمنا ممن يتعاملون مع غيرهم من الناس في نوبات من الضحك عددًا كبيرًا من المرات كل يوم. والتعبير الواضح المختصر الخالي من الغموض عما نريد أن نقول فن يجب على معظمنا تعلمه. واستمع، لتلمس وجه التباين، إلى كريسيدا Cressida ، وهي أبعد من أن تكون من أعظم بطلات شكسبير، وهي تقول:

صعب على المرء أن يبدو وقد كسَبه أحد، لكني كسبت يا مولاي

باول نظرة – لا تؤاخذني

إنني إذا اعترفت بالشيء الكثير، ستقوم أنت بدور المتحكم الجبار.

إني أحبك الآن، غير أنه حب – حتى الآن – ليس حبًا كبيرًا

بحيث أنني لا أستطيع أن أكبح جماحه. لا، في الحق! إني لأكذب،

لقد كانت أفكاري كالأطفال المطلقي العنان، ازدادوا عنادًا

ولم يعد بمقدور أمهاتهم أن يكبحن جماحهم.. انظر! يا لنا من بلهاوات؟

لماذا أفشيت سري؟ ومن ذا الذي سيكون مخلصًا لنا

بينما نحن لا نكتم أسرارنا هكذا؟ –

لكنني وإن كنت أحببتك كل هذا الحب إلا أنني ما طلبت الزواج منك

ومع هذا، وأقولها مخلصة، كم كنت أحب أن أكون رجلاً

أو لو كانت لنا نحن النساء ما يمتاز به الرجال

من التحدث أولاً.. يا حبيبي.. مرني بأن أمسك لساني؛

لأنني، وأنا في هذه النشوة، سأفوه من غير شك

بالشيء الذي سوف أندم على أنني تفوهت به.

(ترويلس وكريسيدا ف ٣ – م د)

إن ملايين النساء لا بد أن يكن قد شعرن بشيء شبيه بهذا، ولكن قليلات منهن من يستطعن التعبير عما شعر نبه منه في مثل هذا الوضوح وبمثل ذلك الظرف. وأعود فأقول إن ثمة أوقاتًا تمر بنا نود لو قلنا فيها لبعض الناس ما نعتقده فيهم في سيّال من السباب المنتقى والطعن المتدفق الذي لا ينقطع؛ والحقيقة أننا عادة لا نرى بدًا من الامتناع بعد بضع عبارات – من هذا السباب، ونحن لا نفعل هذا بسبب عودة الهدوء إلى طبعنا والرقة إلى نفسنا، ولكن لقصر محصولنا من مفردات الثلب والشتم. وكم كان يكون مما يرضينا ويقنع نفوسنا لو استطعنا أحيانًا أن نتكلم هكذا.

"لماذا نتحدث مع تلك الجعبة من الأخلاط، تلك السحارة من البهيمية، تلك الحزمة المنتفخة من الأمراض، تلك الخابية الضخمة من النبيذ، تلك العيبة

الممتلئة بالحشايا[1]، ذلك الثور المشوي من مدينةماننجتري الممتلئ البطن بتلك الرذيلة المحترمة، ذلك الفجور الأشيب.. ذلك الشيطان أبي الأوشاب، تلك الكبرياء[2] الجوفاء العجوز؟"

(هنري الرابع ج ١ – ف ٢ – م ٤)

ومن ناحية أخرى فإن الشخصيات في التمثيلية يكونون أكثر اختصارًا منهم في الحياة العادية، لأن الكاتب المسرحي ليس لديه من الوقت ما يضيعه فيما لا صلة له بالموضوع ونستطيع أن نجد مثالاً حسنًا لذلك في الـ Stichomythia [3] أو جدل المماحكة في المسرحية اليونانية، وهو ذلك الجدل الذي تحل فيه فقرة من الجدل أو فقرة من السؤال والجواب، وتكون في كثير من الأحيان عن موضوع بالغ الأهمية، في كلام كل شخص يتبادل مع محدثه بيتًا مفردًا، فنحن عندما يقدم لنا في بداية مسرحية هنري الخامس ذلك الوصف الممل المتناهي في الطول لتأثير القانون السالي[4]، ذلك الوصف الذي يشبه بالفعل خطبة سياسية، لا نملك إلا أن نشمئز منه بحق بوصفه من الصنعة الرديئة السيئة؛ وحينما أخرجت المسرحية في السينما لم يجد المخرج بدًا من تغطية ما في تلك الحقبة من قبح ببعض الأفعال البهلوانية. والتفسير التالي الموجز تفسير أكثر فنية بمراحل، وإن لم يكن من الراجح أن نجد أحدًا فيه من العقل والإدراك ما في بروشيا يمكنه أن يكدس كل

---

(١) العيبة الحقيبة، والحشايا المصارين والأمعاء.

(٢) Vanity in years شخصية من شخصيات المسرحيات الدينية الأخلاقية (moralities) تمثل الكبرياء الجوفاء. (كذلك كانت الرذيلة والفجور من هذه الشخصيات).

(٣) جدل المماحكة لون من ألوان الجدل في المسرحية اليونانية يلقي فيه كل من طرفي الجدل سطرًا واحدًا أو بيتًا واحدًا من الشعر يكرر فيه معظم كلمات خصمه بصورة تهكمية وفي ردود تحمل الإهانة. وقد استعمله كتاب عصر إليزابيث ونجد منه صورًا عند شكسبير في اللقاء بين هاملت ووالدته (ف ٣ – م ٤) ورتشارد الثالث في مطلع الفصل الرابع؛ وقد حاول موليير استعمال هذا الابتكار مستعملاً البيتين مكان البيت الواحد (د).

(٤) نسبة إلى قبيلة الساليين Salique إحدى قبائل القرنك، في الرين الأدنى (الأراضي المنخفضة، والمناقضة حول مشروع هذا القانون واردة في المشهدين الأول والثاني من مسرحية هنري الخامس لمن شاء أن يرجع إليهما (د).

هذا القدر من المعلومات في حديث واحد موجه إلى عدد من الناس استولت عليهم الدهشة ونال منهم الانذهال:

إنكم جميعًا مندهشون:

إليكم هذا الخطاب.. اقرأوه حينما يتسنى لكم الوقت،

إنه وارد من بادوا، من بللاريو

وستجدون فيه أن بورشيا كانت الطبيب المداوي

وأن نيرسا كانت كاتبتها، وها هو ذا لورنزو

سيشهد بأنني سافرت على عجل مثلكم

ولم أعد من سفري إلى الآن، ولم أدخل

حتى الساعة منزلي. أنطونيو: مرحبًا بك وأهلاً

إن لدي أخبارًا طيبة احتفظ لك بها

أكثر مما تنتظر: فلم ففض هذا الخطاب بسرعة؛

إنك ستجد فيه أن ثلاثًا من سفنك

قد وصلت إلى الميناء فجأة محملة بالبضائع

ولن تعرف أي حادثة غريبة قد

أوقعت هذا الخطاب في يدي مصادفة.

(تاجر البندقية – الفصل الخامس – م ١)

إننا إذا أخذنا هذا الكلام على أنه تفسير واقعي وجدناه تفسيرًا غير كامل، إن بورشيا تشرح حيلة معقدة في بضع كلمات قلائل، ثم تخبر أنطونيو بنبأ مهم

دون أن تقول له – وهي بالفعل ترفض أن تقوله له – والراجح أن السبب في هذا هو أن شكسبير كان يتعجل الفراغ من كتابة المسرحية، ولم يرد أن يفكر في سبب معقول – ماذا كانت تصنع بخطاب يخصه هو بالذات. ثم عن هناك ما هو ادعى من ذلك إلى الحيرة، إذ كيف أنها تعرف ما في هذا الخطاب وهو لا يزال مغلقًا ومختومًا، إلا أن هذا حينما يجري فوق خشبة المسرح لا يكون فيه ما يدعو إلى حيرتنا، لأن الحقائق التي استبعدها شكسبير بهذه السرعة هي حقائق كلنا نعرفها بالفعل، والمطلوب الآن هو الاعتراف في أبسط صوره. وأخبار سفن أنطونيو تسرد بإفاضة أكثر نوعًا، وذلك لكونها أخبارًا جديدة لم نسمع بها من قبل، غير أننا ونحن نستمع إلى التمثيلية نتلقى هذه الأنباء السارة فرحين بها؛ ولا يهمنا كيف وصلت هذه الأنباء إلى بورشيا.

إن الخفايا والأسرار تنكشف بطريقة سريعة فوق المنصة لا لشيء إلا لأنه ليس ثمة وقت فوق خشبة المسرح لطرق الإقناع الطويلة التي نحتاج إليها عادة في بيوتنا:

بنثيا: ومن هي تلك السيدة التي تهواها؟

إيتوكليز: إن أصدق أصدقائي أو أقرب الناس إلي

بالمولد، ما عدا أختي، لم يكن ليجرؤ

على توجيه هذا السؤال إلي، إنه سر، يا أختاه

سر لا أجرؤ على أن أهمس به حتى لنفسي

بنثيا: دعني

بالرغم من احتجاجاتك، ناشدتك الله،

أشاطرك معرفة اسمها.

إتيوكليز: اسمها!.. إنه.. إنه.. كلا.. لست أجرؤ

بنثيا: كل احتراماتك هذه احترامات زائفة.

إيتوكليز: كلا.. لا زيف فيها

إنها الأميرة – كالانثا – ابنة الملك –

الوريثة الوحيدة لعرش أسبرطة

(مسرحية "القلب المنسحق" للكاتب جون
فورد – ف ٣ . م ٢)

وقد يكون من المعقول في بحث عن الشخصية كهذا البحث أن نقول إن إيتوكليز يبرهن على مدى حبه ويثق في أخته وهو يطلعها على هذا السر الخطير؛ وقد نجانف الحق إذا قلنا إنه يبدي عن طيش النزق المستهتر لأنه يكشف لأخته عن سره بمثل هذا القدر القليل من الاقتناع أو الثقة؛ إن هذا جانب من الضرورات العملية – وبالأحرى، من المستلزمات التي لها فعلها – في المسرحية؛ وثمة شيء من الثقة المتبادلة في سرعة البرق كهذه الثقة بين أختين في مسرحية ونيارد برون Wynyard Browne "The Holly & the Iry" [١]. والناس يتحدثون غالبًا وهم فوق المنصة عن حياتهم الماضية أكثر مما نتحدث في حياتنا الواقعية، وذلك لأن الاعتراف أمر ضروري في كثير من الأحيان لكي نفهم الشخصية. وقد كان هذا يتم غالبًا في التمثيليات القديمة بدوافع غير كافية إلى حد ما من الناحية النفسية أما في المسرحيات الحديثة فيندر أن يصدر مثل هذا الاعتراف الشخصي أو الدفاع أو التبرير بالكلام (apologia) دون بعض الحوافز الانفعالية القوية التي تستثيره فتؤدي

---

(١) شجرة شرابة الراعي وشجرة العليق (د).

إليه. ومن المسرحيات الحديثة التي تشتمل على مثال بديع لبيانين شخصيين مؤثرين يدلي بهما أحد المدرسين واسمه آندرو كروكر هارس[1] إلى مدرس صغير السن مسرحية "The Browning Version" [2] للكاتب تيرانس راتيجان. وآندرو يدلي بهذا التصريح، مخالفًا بذلك عادته من الاحتباس والكتمان، حينما يكون مريضًا متعبًا، وفي ساعة من ساعات الضيق والكدر، وعندما يكون قد علم منذ قريب بأن الناس يطلقون عليه عبارة: "هملر الصف الخامس الأردني" وهي العبارة التي تنزل عليه كالصاعقة:

جلبرت: أريد أن أتعلم.

آندرو: إني لا أستطيع أن أعلمك إلا من تجاربي الشخصية القليلة – لقد بذلت محاولات شاقة مدى عامين أو ثلاثة أعوام لكي أطلع تلاميذي على ما أشعر به من سرور كبير بروائع الأدب القديم. وقد أخفقت في هذا طبعًا، كما سوف تخفق أنت أيضًا في تسعمائة وتسع وتسعين مرة من كل ألف مرة. ولكن مرة واحدة تصيب فيها النجاح يمكن أن تكفر، بل يمكن أن تصنع ما هو أكثر من التكفير، عن كل مرات الإخفاق التي توجد في الحياة. وفي بعض الأحيان كنت أصيب ذلك النجاح، وإن كنت أصيب ذلك النجاح في النادر جدًا في واقع الأمر. وكان هذا يحدث في سنى الخوالي.

جلبرت: (مصغيًا في شغف عظيم) استمر يا سيدي أرجوك.. استمر.

آندرو: وفي سنى الخوالي أيضًا، اكتشفت بديلاً سهلاً من الشهرة (وهنا يتناول الخطبة). لقد أحرزت بالطبع. كما نحرز جميعًا عددًا كبيرًا من سمات التصنع والحيل الكلامية، ووجدت أن التلاميذ قد بدأوا يضحكون مني. وقد

---

(١) Andrew Crocker Harris

(٢) The Browning Version مسرحية عن مدرس بائس مخيب الآمال وحياته المدرسية للكاتب راتيجان ظهرت سنة ١٩٤٨ (د).

أسعدني ذلك كثيرًا وشجعت الأولاد على المضي في هذا الضحك بإتيان الأفعال التي تثيره. وقد جعل هذا علاقتنا أيسر وأسلس، فهم لم يكونوا يحبونني كرجل، بل لقد وجدوني شخصية مضحكة؛ وأنت تستطيع أن تعلم أشياء كثيرة بواسطة الضحك أكثر مما تستطيع بالجد – لأنني ما كنت أنطوي بالفعل على قدر ذي بال من روح الفكاهة. ومن ثمة ظللت زمنًا، كما تلاحظ هذا، ناجحًا نجاحًا تامًا بوصفي مدرسًا... (يتوقف عن الكلام) إني لأخشى أن يكون هذا كله أمرًا من الأمور الشخصية الخاصة والتي يحرجك سماعها ويكدر عليك صفوك. فسامحني. لا حاجة بك إلى المخاوف من الصف الأدنى الخامس (يضع الخطبة في جيبه ثم يتوجه إلى النافذة).

(ينهض جلبرت ويتحرك أعلى المكتب)

جلبرت: (بعد سكتة صغيرة) أخشى أن أكون قد قلت شيئًا آذاك كثيرًا.. إنه أنا الذي يجب أن تغفر له وتصفح يا سيدي. صدقني.. إنني آسف أشد الأسف.

آندرو: (مبتعدًا إلى أقصى المنصة ومتكئًا قليلاً على ذراع الكرسي الدوار)

لا داعي إلى ذلك. إنك لم تزد على أن كنت تقول لي ما كان يجب أن أعرفه بنفسي. ولعلني كنت أعرفه في قرارة نفسي ولم تكن لدي الشجاعة التي تجعلني أعترف يه. لقد كنت أعرف بالطبع أنني لم أكن غير محبوب فقط، بل أنني كنت مبغضًا بغضًا لا شك فيه. وقد تحققت أيضًا أن الأولاد من سنين طويلة قبل اليوم لم يعودوا يضحكون مني، ولست أدري ما الذي جعلهم لا يجدوني ضحكة بعد. ولعل السبب في هذا كان مرضي. كلا.. إنني لا أحسب أن هذا كان هو السبب. بل شيء أعمق من ذاك. لم يكن السبب مرضًا في الجسم، ولكن.. مرضًا في الروح. ومهما كان الأمر فلم تكن المسئلة تفتقر مني إلى قدر كبير من الفطنة أو الإدراك لكي أتبين أنني قد أصبحت فاشلاً فشلاً تامًا بوصفي مدرسًا. ومع ذلك

فقد بلغت بي الغباوة أنني لم أفطن إلى أن الأولاد كانوا يخافونني أيضًا: "هملر الصف الأدنى الخامس" أظن أن هذا اللقب هو الذي سيكتب على شاهد قبري.

ويدلي آندرو ببيان شخصي آخر أكثر إخلاصًا حتى من هذا البيان لمدرس شاب غير جلبرت، وذلك بالقرب من نهاية التمثيلية. والاعتراف الأخير يفسر إلى حد ما شخصية آندرو الحالية، تلك الشخصية المحزنة غير المحبوبة؛ إلا أنه ليس هذا الاعتراف الذي يستطيع رجل في مثل مزاج آندرو أن يدلي به بسهولة. إن الكاتب يضعه في الأسلوب الذي يبدو فيه اعترافًا طبيعيًا بسبب ما أثارته قبل هذا محادثته مع جلبرت، وما أثارته أيضًا شفقة لم يكن يتوقعها من أحد التلاميذ، ثم ما استفزته به زوجته في خيانتها له خيانة قاسية للغاية ولا معنى لها، وما سلكته معه من فعال الغدر وقلة الوفاء وموات المشاعر؛ ولقد رأيناه من قبل وهو ينهار تحت هذا العبء مما يقاسيه ويبكي.

ومن مظاهر الحوار الهامة اختلاف كلام الأفراد وتنوعه. فكل كلام، وعلى الأقل من الناحية المثالية، خاصة مميزة للمتكلم، بيد أن تمثيل الكلام والاصطلاحات الشخصية تمثيلاً واقعيًا كاملاً من شأنه أن يولد أثرًا جامدًا لا حياة فيه. إن الناس لا يتكلمون جملاً؛ والمتسمون بخلة الحياء وغير المتعلمين أو الذين لا نصيب لهم من الفهم والذكاء لا يتكلمون جملاً غالبًا؛ وكثيرون من النوع الإنساني يدخلون تحت صنف من هذه الأصناف. ثم ليس من الناس أحد يتكلم جملاً على الدوام: ونحن ننخر أحيانًا كما تنخر الحيوانات، ومنا من لا يجيب على السؤال إلا بكلمة، أو بجملة لا يكملها، وفي نحو متكسر غاص بالخطأ، ومنا من يستخدم الإضغام والحذف، والعبارة السوقية والإنشاءات والحركات الملتبسة الغامضة، والصيغ المهذبة... كل هذا يوجد بكثرة كاثرة حتى في الأحاديث العادية لدى المثقفين أنفسهم والفطنة من الأمور النادرة حتى عند أولئك الذين أوتوا روح الفكاهة وحسن النادرة، ومن ثمة فقد تتهافت المسرحية وتثير السخط في النفوس،

وتصبح مسرحية غثة لا يمكن احتمالها إذا كانت كل شخصياتها تتكلم نفس اللغة العادية المعاصرة لأهل[1] زمانها. ومسرحيات شكسبير ومعاصريه، أو مسرحيات كرستوفر فراي لا تحاول أبدًا النزول إلى مثل هذا المستوى الواقعي العقيم، بل هي لذنا بأسلوبها الفاخر الفخم؛ بيد أنه إذا كان هذا صحيحًا فصحيح مثله أن الكلام في التمثيليات التي تقترب من اللهجة الطبيعية: كتمثيليات جيمس بريدي J. Bridie و ج. م. باري J. M. Barrie وجون جو لسورذي ونول موارد وج. ب. بريستلي، أو مسرحيات سومرست موم، لا يزال يختلف عن كلام الناس في الحياة الحقيقية في أنه أكثر منه دلالة وإجمالاً وأملأ منه بالحيوية والرشاقة والتركيز وأبلغ منه في النفس أثرًا.

وهكذا ترى أن الكلام في المسرحية يجب أن يكون أكثر اجتذابًا للسمع وأشد إيجازًا منه في الحياة العادية. ومما يجعل هذا لحسن الحظ يبدو أقرب إلى الصبغة الطبيعية أن موضوع المسرحية سواء كانت مأساة أو ملهاة يشتمل على جانب من الحياة تجري ففيه الحوادث الخطيرة وحيث الانفعالات التي يتضمنها هذا الجانب هي في الواقع انفعالات أقوى من تلك التي نحس بها حينما نقوم بتجمير رقائق خبزنا أو حينما نركب قطار الثامنة والربع. والحقيقة أن الحوادث المهمة والانفعالات العنيفة كثيرًا ما تجعل الأشخاص حتى القادرين منهم على التعبير عاجزين تمامًا عن التعبير أو قاصرين عنه على الأقل. إلا أن هذه الحوادث وتلك الانفعالات أيضًا تحفز المرء أحيانًا إلى الكلام وتنعشه وتجعله كلامًا حيًا دفاقًا، ونحن مستعدون لتقبل هذا الوجه الأخير بوصفه الوجه الأرجح احتمالاً في المسرحية. إن عددًا كبيرًا من أحسن المسرحيات هو بالطبع مسرحيات شعرية، ونحن عادة لا نتكلم بالشعر إطلاقًا. وسنناقش هذه المشكلة فيما بعد في فصل

---

(1) لعل في هذا الكلام مقنعًا لمحبذ اللغة الدارجة في جميع المسرحيات، فمهما تكن اللغة الدارجة لغة حياة فحياتها مرتبطة بزمانها، إذ أن اللغة الدارجة عرضة للتغيير السريع – ومن ثمة فقد تفقد المسرحية الدارجة قيمتها إذا تقادم عليها الزمن، وهذا موضوع جدير بالتروي وإدمان النظر، وقد أخذت بعض مسرحيات أونيل وشو تفقد الكثير من قيمتها لهذا السبب؛ ولكن... هل يمكن الاستغناء عن اللسان الدارج ولاسيما في المسرحيات المحلية؟ (د)

مستقل؛ ولكن الذي أريد أن أقوله هنا هو أن الكلام بالشعر في إحدى التمثيليات لا يزيد في منافاته للطبيعة في نظر الجمهور العادي من الناس عن الكلام بأسلوب أكثر وضوحًا وطلاقة ورشاقة مما يحتمل أن يحدث في الحياة العادية. والمسرحية، وهذا أمر من الأمور المهمة التي قصدنا تأكيدها في ذلك الكتاب، مجموعة من التقاليد المسلم بها؛ والمسرحية كما نعرفها تكون أمرًا مستحيلاً إذا كان الممثلون الواقفون على منصة التمثيل يتكلمون بمثل الأسلوب الرديء، ولو بمعناه المادي، الذي يتلكم به الشخص العادي في بيته.

على أننا نشعر، حتى ونحن ندرك أن مستوى حديث كل شخصية من الشخصيات المسرحية يجب أن يعلى أو يقوى لأغراض المسرحية، وبوجوب أن يكون ثمة شيء من الاختلاف والتنوع في هذه الأحاديث، وأن إعطاء الكلام الفردي خصائص تتميز بها الشخصيات المهمة في المسرحية على الأقل هو أحد تلك الفنون التي تميز الكاتب المسرحي الجيد من الكاتب العادي أو الكاتب المتوسط. إن كلام الناس في الحياة العادية هو من الوسائل الكبرى التي تدلنا على مراتبهم الاجتماعية وعلى مستوياتهم التعليمية، وعلى شخصياتهم وعاداتهم الاجتماعية الجديرة بالاعتبار. إن القيمة الاجتماعية الزائفة لأسلوب خاص ممتع في الحديث باللغة الإنجليزية إذا كانت من الأمور التي يرثى لها فما من أحد يمكن أن ينكرها، وأحسن عملية لبث روح الديمقراطية في اللغة هو أن تجعل الجميع يتعلمون كيف يتكلمون لغة رفيعة قياسية. وهذه الفروق الطبيعية في الكلام ستظل من خصائص المسرحية وإن كانت عادة تشتد أو تضعف بحسب ضرورات التمثيلية. فمسرحية شو "بجماليون" هي تلك التمثيلية التي يقوم مشروعها الأساسي على الدلالة الاجتماعية للكلام، ومن ثمة كان الكلام فيها منوعًا أنواعًا شتى. وهناك قدر كبير من الاختلاف والدلالة على المرتبة التعليمية والمنزلة الاجتماعية في كلام دوجبري وكلام ليانتو (من شخصيات مسرحية "جعجعة بلا طحن")، وبين كلام كل من جولييت وكلام مربيتها (في روميو وجولييت)، وبين كلام إرنست ومسز كونراي

(في مسرحية بريستلي Time & the Conways). وهذه الاختلافات ليست قاصرة على النطق فقط، بل تتعدى النطق إلى اختيار الكلمات وبناء الجمل، ثم توافر الذوق أو الافتقار إليه، ثم الصراحة، أو الحياء أو الانطواء... إلى جميع السجايا الأخرى التي تتضافر في خلق عاداتنا الكلامية. ومع ذلك، وبينما المسرحية تقوى في كل شيء الصفات والأمور الفردية أو الشخصية التي يتسم بها المرء في الحياة نراها في موضوع العادات الكلامية التي من هذا النوع ربما مالت إلى تقليل الاختلاف قليلاً؛ إذ ليس في المسرحية كبير مجال للعاجزين عن التعبير عما في أنفسهم، ولذوي العاهات اللسانية (وما يحدث أحيانًا من سخرية المؤلف ممن يتهتهون أو يتلعثمون فوق خشبة المسرح لا يقل كثيرًا عن الخبث وفسولة الطبع) أو حتى للمتحفظين المقتصدين في الكلام. والتطرف أو المبالغة في اللهجة، ورطانة أهل الحرفة لا يفهمها إلا قليلون، وأولئك الكثيرون جدًا ممن يتكلمون غالبًا بالرواشم – أي الكليشيهات أو القوالب الكلامية. أو يتكلمون بتلك العبارات التي يقصدون من ورائها لفت النظر لا يمكن معاملتهم إلا على أنهم أشخاص هزليون، وإن يكن أمثال هؤلاء ليسوا معفون في الحياة الواقعية من التجارب المفجعة أو الحنكة العميقة، وأولئك الأشخاص الذين يكونون في الغالب غير أولي ضرر وعلى قسط كبير من اللطف والظرف، وتكون لغتهم مع ذاك لغة مكشوفة شديدة الجفاء لا يمكن تمثيلها فوق خشبة المسرح تمثيلاً دقيقًا متقنًا.

ومن الممكن إعطاء الكلام أنواعًا مختلفة من الصبغة الفردية للشخصية، فهناك مثلاً الصور الشعرية الرائعة في كلام عطيل.. عطيل الذي لعل شكسبير قد قصد أن يصور فيه جانبًا من بهاء الخيال الشرقي وصفائه؛ وهناك أيضًا أسلوب ياجو... أسلوب الخداع و(البلف!) والأمور المادية وشئون هذه الدنيا، وهو الأسلوب الذي يشبه في بعض نواحيه أسلوب إدمند في مأساة "الملك لير". وهناك هذا الغرام الذي يأسر لب الملك رتشارد الثاني بالكلام الجميل المزخرف الذي يكثر فيه عن قصد كما لا يخفى من المجازفات والاستعارات والمحسنات البديعية

إكثارًا يكاد يصبح عيبًا من عيوب الشخصية، إذ أنه يبدو شخصًا مفجعًا مفرط العاطفة يتلاعب بالألفاظ في الوقت الذي كان يجب عليه فيه أن يكون شخصًا فعالاً يقطع في أموره بحزم ويسير فيها بحكمة وعقل؛ بينما نجد الدوق أورسينو (في الليلة الثانية عشرة) على رقته شخصًا مضحكًا يهزل في كياسة وظرف. وقد نلاحظ في المأساة وفي المسرحية التاريخية ما يتسم به كلام بولونيوس من حكم لا جدوى منها ولف ودوران لا جدوى منهما ولا غناء فيهما، وما يتسم به كلام حفار القبور من بطء وتكرار (في مأساة هاملت): ونلاحظ وجه التباين بين تلك النضارة المزهرة وحسن توليد مركو تيو للمعاني بخياله الخصب وبين تلك الروح الغنائية العميقة التي يتسم بها روميو بخياله المتأمل المروِّي (في روميو وجولييت) ثم هناك تهور فيليب فولكو نبرج في مسرحية "الملك جون" ذلك التهور المتعمد الذي يفيض نخوة ورجولة؛ ثم اندفاع هوتسبر Hotspur في أقواله وأفعاله في مسرحية هنري الرابع[1] (ج أ) وما اعتاده كاسكا من التهكم والسخرية وما كان يوشيه مارك أنطوني من الزخرف البياني في مسرحية يوليوس قيصر)، ثم تلك الصور الخبيثة التي كان يصورها تيرسيتس Thersites في مسرحية (تيمون الأثيني)[2]، ثم تدقيق إيزابلا في الكلام وكراهيتها للفصاحة في مسرحية (دقة بدقة) تلك التمثيلية التي لا شك في أن لها نهاية سعيدة وفق ما تقضي به التقاليد، إلا أنها لا يمكن أن تعد ملهاة بالمعنى الحقيقي للملهاة – وقس على ذلك.

ومعالجة الكلام الفردي أو الشخصي معالجة مفجعة أو جدية هي مما يتعلق على الأخص بالصور وينبوع الخيال، هذين المنظرين من مظاهر الكلام اللذين يريانا بالفعل جانبًا من الجوانب الداخلية للشخصية. وأوجه الخلاف في الكلام في الملهاة هي في الغالب المميزات السطحية لأساليب التصنع. وهنا ترد على أذهاننا تلك الخصائص المميزة لكلام مسز لابروب في مسرحية "الغرماء" لشريدان (ف ٣

---

(١) لعب لورنس أوليفية هذا الدور فجعل لحرف (و – W) تهتهة بدت مناسبة للشخصية (المؤلفة).

(٢) هذا خطأ والصحيح أن ثيرسيتس من شخصيات مسرحية ترويلس وكريسيدا (د – خ).

م ٣) والتي تحاول فيه أن تتحدث بلغة المثقفين فيخونها الحظ ويقع اختيارها على ألفاظ غير ملائمة ولا تفهم معناها:

"أوه! إن هذا ليضغط على أعصابي ضغطًا هيدروستاتيكيًا لدرجة كبيرة – لقد ظننت أنها عدَّلت (بدلاً من عولت مثلاً) على عدم الكتابة إليه.. ولكن.. انظر.. لقد عرضت (بدلاً من: اعترضت) اليوم بالذات سبيل خطاب آخر من الفتى"؟.

* * *

والظاهر أن إدراك شكسبير لما في الكلام المتكلف من إمكانيات مضحكة كان لا يقل عن إدراكه لما في الصور من دلالات عميقة، فهناك مثلاً حذلقة هولوفرنس Holofernes في مسرحية "جهد حب ضائع" ف ٤ – م ٢ ، وإليك نصها:

"إنك لا تجد شولات[١] الإضافة والحذف ومن ثمة تضيع منك النبرات[٢] الصوتية. اسمح لي بمراجعة النشيد. إننا لا نجد هنا إلا أبياتًا جائزة، ولكن.. تنقصها أناقة الشعر وسهولته وروعة محطات أنغامه الذهبية. لقد كان أوفيدوس ناسو[٣] هو الشاعر الحق: وإني لأتسائل:، وحق لي، لم ذاك؟ والجواب الأوحد على هذا التساؤل هو أنه كان يتشمم أزاهير الخيال العاطرة، وأفاويق الابتكار الناضرة، إن الابتكار هو كل شيء، أما التقليد والمحاكاة فلا شيء. فالكلب يقلد سيده والقرد يقلد صاحبه، والجواد الكليل فارسه".

ثم من فصاحات أوسريك الكاذبة في "هاملت ف ٥ – م ٢":

---

(١) apostrophes

(٢) accents.

(٣) Publius Ovidius Naso الشاعر اللاتيني المشهور الذي خلد لنا أساطير اليونان ولد سنة ٤٣ ق. م وتوفي سنة ١٧ ب. م، وكتب في أساطير اليونان هو Metamorphoses وله قصص غرامية خالدة تأثر بها شعراء النهضة (د).

"مولاي، ها هو ذا ليرتس الذي وصل إلى البلاط منذ وقت قريب؛ صدقني أنه لسيد كامل، له من المميزات ما يجعله بدعًا بين الرجال جميعًا، وهو ذو الطبع المهذب والشيم الحميدة والمكارم الغر. والحق، وأنا أتكلم فيه كلام الذي يقدره ويعرف فضله، إن اسمه مسجل في قاموس ذوي المحتد والأورمة الكريمة لأنك سوف تجد فيه ما يرضيك مما يجب أن يكون السيد الغطريف".

ومن الإيقاعات الغاليَّة، مما يقوله فلولن (هنري الخامس – ف ٥ – م ١٠):

"إن للأشياء كلاه بواعث وأسبابًا تجعلنا نسأل دائمًا لماذا ولأمر ما.. فاطو على ما سأقوله صدرك يا صديقي كابتن جَوَر: إن هذا الوغد المسلوخ الفقير المتسول ذا القمل المتباهي المدعو بيستول، الذي تعرف، وتعرف أنت نفسك، ويعرف جميع من في العالم، أنه شخص، وألق إلى ذلك بالك، تافه حقير ليس فيه حسنة قط – لقد جاء إلي وأحضر لي خبزًا وملحًا بالأمس، خذ بالك، وقال لي: "كل الكراث الذي تتزين به": وكان ذلك في مكان لا أستطيع أن أتسبب في إثارة نزاع معه فيه، ولكني سأكون من الجسارة بحيث أظل محتفظًا بالكراث في قبعتي حتى أراه مرة أخرى وعندئذ أرد له الصاع صاعين وأكشف له عن بعض ما أضمر له[١]".

* * *

وقد كان شكسبير يستعمل على لسان بعض شخصياته اللهجات الفرنسية والنبرات الأسكتلندية وتصنعات التفهيق المفترضة من التمثيليات الأقدم عهدًا، والتصنعات واللهجات الدارجة المألوفة، والأسلوب اليوفوي Euphuism – (أي الأسلوب المثقل بالحيلة الشكلية الذي اخترعه جون للي) – وهو الأسلوب المنثور

---

(١) كان فلولن ينطق الباء الحقيقية (b) باء ثقيلة (p) فمثلاً beggarly ينطقها peggerly و bragging = pragging و bread = pread همذا. وذلك لا يظهر طبعًا في الترجمة العربية إلا إذا جعلنا الباءات الخفيفة باءات ثقيلة في غير الكلمات المذكورة (د).

الذي فشا استعماله في تلك الأيام، ثم الثرثرة الصبيانية، ثم هلوسات المعتوهين. وقد كانت لفولستاف طريقته الكلامية الخاصة به:

فولستاف: باردولف، ألست تراني أصبحت مخلوقًا منبوذًا بصورة خسيسة مزرية منذ تلك الفعلة الأخيرة؟ ألست تراني أنل ويصيبني الهزال؟ ألست أصغر وأتضاءل! كيف لا، وهذا جلدي اتسع علي وأصبح يخفق كما يخفق في الريح مئزر فضفاض تلبسه عجوز شمطاء؟ لقد يبست وذويت كما تذوي تفاحة منتصف الصيف العجفاء! لا بأس، فلسوف أندم، وسأندم حالاً، حينما أكون في حلة محتملة، ولسوف أذوب من الألم والضنا عن قريب، وعندئذ لن تكون بي قوة تساعدني على الندم.. ثم أنا لم أنس بعد من أي شيء داخل الكنيسة هو مصنوع؛ إنني أصبحت تافهًا ضئيلاً لا قيمة لي مثل حبة من الفلفل الأسود،ولم يعد لدي من الذكاء أكثر مما لدى حصان عجوز داخل الكنيسة! إنها عصابة، عصابة شريرة، وهي كانت سبب فسادي!

(هنري الرابع جـ ١ – ف ٣ – م ٣)

ويحاكي الكاتب و. كنريك W. Kenrich هذا محاكاة بارعة في ملهاته "عرس فولستاف Falstaff's Wedding" التي لا تزال قراءتها تجلب شيئًا من المتعة، والتي يدخل فيها معظم الشخصيات المضحكة التي تشترك بنصيب مع فولستاف في مسرحيات شكسبير:

"لأتمنى لو كنت في إبست – تشيب. إن لدى مضيفتي لشرابًا منعشًا ليس كمثله في الدنيا شراب؛ ولم أشعر في حياتي قط بحاجتي إليه كحاجتي الآن، إن إذلاله هاو لي ليقف في حلقومي، وهو في النهاية يكاد يخنقني.. ولكني لن أبتلعه أبدًا، وعدا على حقًا؛ اللهم إلا إذا أعطيت كأسًا من الشرى[1] تساعدني على

---

[1] Sherris خمر أسبانية (د).

ابتلاعه، فإذا حدث هذا فكيف تطيقه معدتي؟ كيف أهضمه؟ الله وحده أعلم! إن شخصي ولقب فروسيتي في اللحظة الراهنة معرضنا للمهالك كليهما. إن مولاي صاحب الفخامة القاضي الذي أنا لاجئ إلى حماه لم يكن لي حبًا جمًا، ولكن هذا لا يهم ما دامت ستتخذ بعض الاحتياطات من أجلي لإمدادي بميرتي.. وماذا يهم أي شخص يكون الذي يمدني بهذه الميرة؟ ثم إني لأتمنى مع ذاك أن يكون فخامته ممن يقدرون النبيذ الأبيض حق قدره حتى لا يضيق علي في مشروب مائدتي أو في مشروباتي الثانوية. إنني لا أحب أمثال هذه الأمزجة العليلة السوداوية، أو أمثال تلك الجبلات الهادمة للخامدة.. تلك اللحى الشائبة التي لا تحسب حسابًا لما يفقده الجسم باستمرار من رطوبته الأساسية.. شرابها المعتمد! "لي الله ! إنني كفرس الطاحونة المغمض العينين في خيبتي وعثار حظي وشعوري بحرقتي! باردولف! أي طاعون يوشك أن يلهفك فيجعلك تموء كالقط ساعة العشار هكذا!"

* * *

وقد استغل كتاب آخرون المميزات القومية في الكلام. واللاجئ ذو النبرة الأجنبية من نوع خاص هو شخصية كبيرة الشيوع في المسرحية المعاصرة. وإليك المثال التالي لحديث شخصية أيرلندية في تمثيلية من القرن الثامن عشر كتبها (السير ر. هوارد Sir R. Howard) وتدعى: "اللجنة The Committee":

كيرلس: هل دفعت النقود التي أرسلتك بها؟

تيج: نعم، إلا أنني لن أحمل منها أكثر مما حملت، فاعمل حسابك على هذا.

كيرلس: ولماذا يا تيج؟

تيج: لقد حفظ الله نفسي من الشيطان حتى.. وقد أفر بأموالك بعد.

كيرلس: حاشاك.. إنك شخص في منتهى الأمانة.

تيج: هذا ما أنا الآن، لكن الشيطان ليس أمينًا.. وهو لا يعرف الأمانة. إنه لم يرد أن يدعني وشأني حينما ذهبت بنقودك، لكنه جعلني أذهب إلى هذا المكان الطويل الصغير أو ذلك المكان الصغير الطويل الآخر.. ولعمري لقد كان يحملني إلى أيرلندة، لأنه جعلني أسلك طريقًا قذرًا يشبه المستنقع الآن، ولهذا فانا أعرف الآن أنه كان الطريق إلى أيرلندة.. وحينئذ كنت أقف ساكنًا بلا حراك.. ثم كان يجعلني أواصل السير... ثم كنت آخذ هذا الجانب من الطريق. وحينئذ كان يجعلني آخذ الجانب الآخر، وبعد هذا سرت مسافة قليلة إلى الأمام، وبعدها جريت بالفعل. ولعمري إن الشيطان لم يستطع أن يلحق بي.. وهكذا دفعت النقود فعلاً.. ولكني لن أحمل نقودًا.. وهذا عمل لن أقدم عليه أبدًا.

كيرلس: ولكنك ستنفعل يا تيج عندما يتوفر لديّ ما أرسلك به، فلقد أثبتّ لي الآن أن الإغراء لا سبيل له إليك.

تيج: حسن.. إنك إذا أرسلتني بالنقود مرة أخرى، ولم أعد إليك في الميعاد، فإن الشيطان سوف يجعلني أهرب بالمال.

* * *

وثمة شخصية مسرحية أيرلندية أخرى أكثر شهرة من الشخصية المذكورة آنفًا هي شخصية فويجارد Foigard في مسرحية "الخدعة الظريفة" للكاتب فركوار.

وهذا الذي يمكن أن نطلق عليه اسم "اصطلاحات أصحاب المهن والمحترفين" هو أيضًا من الاصطلاحات التي تصلح لإحداث التأثير المضحك عامة، فهناك أدوار أطباء مسرحية كثيرة بعضها يمثل شخصيات لبقة وعذبة ولكنها شخصيات شريرة، وبعضها شخصيات نظيفة دمثة، وبعضها شاذة هوائية متقلبة

الأطوار. ففي مسرحية "الطبيب كاترهوس المذهل[1]:- The Amazing Dr. Clitterhouse " للكاتب باري لندن[2] Barre Lyndon نجد بطل المسرحية ينغمس في تيار الجرائم بدافع حب الاستطلاع العلمي عن ردود الفعل في المجرمين وارتكاساتهم، ويستطيع أن يولد في نفوسنا عددًا من الآثار المذهلة أو المضحكة باستعماله استعمالاً مفاجئًا للاصطلاحات الطبية الإخصائية التي تفعل فعلها في النفس حول هذه المسائل الطبية التي من قبيل ضغط الدم والتشنج الحنجري في وسط ما يقوم به من حوادث الجريمة وأعمال العنف والجبروت. ثم الدكتور نوكس Dr. Knox في مسرحية الكاتب جيمس بريدي J. Bridie " The Anatomist" أو المشرح" [3] الذي يستعمل الرطانات المتعارفة بين الجراحين، وإن تكن الاصطلاحات التي يرسلها هي اصطلاحات من اختراعه هو أكثر منها اصطلاحات إخصائية. ولغة هيئات التدريس بالمدارس مستخدمة أيضًا في عدد كبير من التمثيليات الحديثة. وإليك هذه المحادثة البحرية من مسرحية "مدرسة الخلاعة The School for Rakes" للكاتبة مسز إليزابيث جريفث E. Griffiths (من القرن الثامن عشر):

إيفانز: والداي في لندن! إنك تدهشني يا كابتن، وماذا يمكن أن يكون قد جاء به يا ترى؟

الكابتن: ولا شيء! أما ما أثار دهشتك يا بطلي الصغير، فقد أدهش أباك بقدر ما أدهشك سماعه بوجودك في نفس الميناء.. أما من حيث عمتك ونفرد

---

(1) الطبيب كاترهوس المذهل The Amazing Dr. Clitterhouse . ملهاة للكاتب الإنجليزي باري لندن Barre Lyndon ظهرت سنة ١٩٣٦ وخلاصتها أن الطبيب العالم المشهور كلترهوس ينضم إلى عصابة من اللصوص لكي يدرس أسباب الجريمة دراسة مباشرة، لكن اللصوص ينبهونه مهددين إياه بالتبليغ عنه إن لم يعطهم.. ومن ثمة يضطر إلى ارتكاب جريمة القتل لكي ينقذ نفسه. على أن محاميه يعتقج بان المحكمة سوف تقضي بأنه مجنون (د).

(2) باري لندن Barre Lyndon (١٨٩٦ - ٠) كاتب مسرحي إنجليزي كان صحفيًا ثم كاتب أقاصيص للمجلات أول الأمر ثم تفرغ للكتابة للمسرح. ومن أشهر مسرحياته: السرعة Speed والدكتور كلترهوس المذهل. وحضروا بالبلبل .. إلخ (د).

(3) المشرح The Anatomist مسرحية بقلم جيمس بريدي ظهرت سنة ١٩٣١ وتدور حوادثها حلو سرقة جسوم الموتى في مدينة أدنبره (أسكتلندة) وبيعها لطلبة كلية الطب هناك. وهو الموضوع المتفشي عندنا اليوم (د).

Winfiread فقد جحظت حدقتاها من الانذهال مثلما حدث للبحارة حينما أبصروا طلعة أول رجل من بتجونيا. والظاهر أن أختك كانت في الواقع أكثر هؤلاء سرورًا عندما سمعت الخبر، وتساءلت عما إذا كنت قد لقيتك في حالة طيبة، وعما إذا كنت أعرف مراسيك.

إيفانس: أختي اللطيفة هاريوت! إني أذوب شوقًا إلى رؤيتها.

الكابتن: انشر الشراع وهلم إذن.. إني سأكون حارس أسفارك، وإن كنت أفضل أن ألقى المرسى وأرفه عن نفسي ساعة أو نحوها في مقهى البحرية حيث أخبرت الكابتن بلاست (العاصف!) ربنا السفينة "ريح الشمال" وغيره من الفتيان الظرفاء أن ينتظروني ثمة.

والمتطهر Zeal – of – the – Land Busy في مسرحية بن جونسون:

"سوق بارثولميو [1] Bartholomew Fair " يستعمل تلك اللغة الممتلئة بالرطانات التي يستعملها غلاء الطهريين Puritans؛ وكاسترل Kastril "الولد الغضبان" في مسرحية جونسون أيضًا "السيمائي" يستعمل اللغة المألوفة التي يستعملها الشباب المتهور الميال إلى المبارزات والمشاجرات، والتصنعات الكلامية الشائعة مما يستهزأ به غالبًا في التمثيليات العصرية. ومن شأن هذا النوع من التهكم أنه سريع الزوال بكل أسف لارتباطه بزمنه. وإليك المثال التالي من الثرثرة المعضلة من نفس النمط الذي تثرثر به الشخصيات الشبيهة بشخصية تيج آنفة الذكر. وهي من مسرحية "اللجنة" للسير هوارد:

---

(1) سوق بارثولوميو Bartholomew Fair مسرحية هجائية (لامزه) بقلم بن جونسون ظهرت سنة ١٦١٤ – هاجم فيها النفاق والمنافقين في مدينة لندن حيث تذهب إلى سوقها ونويف Winwife وكوورلس وجستس أفردو، وجريس ولبرن.. إلخ. وفي آخر النهار حينما تنتهي السوق يعود كوورلس وقد فاز بزوجة غنية، كما يعود جريس وونويف وهما مخطوبان، كما يعود القاضي جستس وقد عرف أن المرأة التي كان يوشك أن يحكم عليها بالسجن لفحشها إن هي إلا زوجته (د).

مسز داي: وها أنت ذا تتحدث عن هذا المخلوق آبل (Abel) بعينه؛ اسمع.. أنا لا أقول لك إلا شيئًا واحدًا : – إني ليتولاني العجب من أنه لا هو ولا صاحبالسيادة رئيس كتاب زوجي: أوباديا (Obadiah) هنا على استعداد لمرافقتي؛ إني لأعتقد أن ابني آبل قد كان هنا قبلنا بساعتين، إنه برينوكس Prinox مطية الشيطان بلحمه وشحمه؛ وسيظل إلى الأبد يريح و(يبرطع!)، ومع ذلك فلم يكمل من عمره الحادية والعشرين بعد، بالرغم من قسماته التي تدل على غير ذلك. وهو لم يأخذ هذا الرمح عن شخص لأن أباه كان نفس الشيء.. كأنه هو.. لقد كان يمكنه الرمح مع أحسن جياد هذه الحلبة، إنه هو وزوج مستر بوزي Busie كانا معدودين أحسن فارسين في ريدنج – آي، وفي بركشير علاوة ذلك، لقد ركبت سابقًا خلف مستر بوزي، لكني، وأقول الحق لا أستطيع الآن أن أتحمل السفر؛ وعربة أسفاري الخاصة هي الآن في حلة رثة، ولهذا كنت راغبة في الانتقال بهذه: ولكني أؤكد لك أنه إذا كان صاحب السيادة مستر داي رئيس لجنة الحراسة ونزع الملكية الموقرة يعرف أن زوجته قد ركبت عربة سفر عمومية لجعل البيت جحيمًا على رأس بعضهم – لماذا، وكيف حالك يا سيدي؟ ماذا، أمتعب أنت من رحلتك؟ (للكولونيل)

بلنت: (جانبًا) إن لسانها لن يكل من الكلام ولن يمل! إن السفر في العربة مع هذا العدد الكبير يا سيدتي: قد رفع حرارتي قليلاً.

مسز داي: العدد الكبير يا سيدي! وكيف لم يكن في عربتك إلا ستة من المسافرين – وماذا يمكنك أن تقول: إذا أخبرتك أنني كنت واحدة من أحد عشر مسافرًا ذات مرة في عربة سفر واحدة؟

بلنت: (جانبًا) أوه.. يا للشيطان! لقد فتحت لها موضوعًا آخر!

* * *

وربما كان المستحسن، حتى لا يجد القارئ ما يغريه بالتعليق نفسه الذي كان بلنت يعلق به على ثرثرة مسز داي، أن نرجئ البحث في استعمال الشعر والنثر على ألسنة شخصيات مختلفة في عصر شكسبير، وفي الفينة بعد الفينة بعد ذلك العصر، حتى نكون قد فرغنا من وظائف الشعر والنثر المختلفة في المسرحية، وسننتقل الآن من الأحاديث والخطب التي يتألف منها الحوار إلى شكل الحوار ذاته.

الفصل الثامن

فن الصياغة والحوار: المحادثة

الأول يعرض المسئلة، إنه مخلص صريح؛
والثاني يجب أن يعترض – لقد ميز؛
والثالث يساعد الاثنين؛ إذا كان ثمة من
يفعل هذا، والرابع يعترض ويحتج؛
والخامس يمرق إلى الشيء المنشود: ثم إلى
الأول، تعود القضية، موضع الأخذ والرد.

(روبرت برواننج:
(Master Hugues of Saxe. Gothe

* * *

لقد يكون من الممكن من الناحية لنظرية – ولست أدري إن كان هذا قد حدث – أن تكتب تمثيلية يكون كل حديث أو خطبة فيها ملائمًا بطريقة بارعة لشخصية فردية أو متخيلة، وتكون كل خطبة أو حديث في ذاته حديثًا يمكن إلقاؤه والنطق به نطقًا جيدًا خفيفًا على الأسماع، إلا أن التمثيلية التي من هذا النوع لا يمكن إخراجها لأن حوارها إذا ضم بعضه إلى بعض لا يحمل أي وجه من وجوه الشبه بينه وبين حوار الحياة الواقعية. ولعل مسرحية شللي "بروميثيوس الطليق" هي في إحدى نواحيها مثال لهذا النوع.

والأمر المؤكد أن بين الأحاديث التي تجري في الرواية التمثيلية والأحاديث التي تجري في الحياة الواقعية فروقًا ملحوظة. وقد ذكرنا آنفًا الفروق التي تتميز بها الأحاديث والخطب الشخصية التي يلقيها الأفراد، أما في الحوار فتحدث توقفات ومقاطعات أقل مما يحدث في الحياة؛ والناس في المسرحية لا يضايقون غيرهم إلا لتأثيرات هزلية مضحكة خاصة؛ ويكاد كل شخص في المسرحية أن يكون مستمعًا أشد إصغاء وأكثر أدبًا منه في الحياة الواقعية؛ وإن كان مستوى الحديث بالطبع يجعل الضيق وحرج الصدر أبعد احتمالاً. وما لم يكن المراد هو بعض التأثير الهزلي المضحك أو التأثير المشجي المحرك للعواطف، فإن اهتمام الناس يكون أقل جدًا بأمثال تلك الأمور التي من قبيل الذهاب إلى العمل أو تنظيف الأحذية أو استحمام الطفل أو وضع الخطاب في صندوق قبل أن يفرغه الساعي؛ ولا يمكن أن تحدث مقاطعته مطلقًا بدافع الضرورة الطبيعية إذا كان الحديث حديثًا شائقًا خلابًا أو في أثناء الاعتراف بأسرار شخصية كما يحدث عادة في الحياة الواقعية. والمحادثة المسرحية تكاد تكون قسمة بين المتحادثين أكثر مما تكون بين شخصية أو أكثر في إحدى الغرف في الحياة الحقيقية. وقد يحدث أن يوجد مشهد بالتمثيلية يحتشد فيه عدد كبير من الناس يجلسون جماعة واحدة جلسة لا كلفة فيها يتباحثون في موضوع من الموضوعات كذلك المشهد الذي في مسرحية شو "Getting Married"، بينما إذا حدث هذا في الحياة الواقعية كان الأرجح أنهم ينقسمون إلى جماعات أصغر تتحدث كلها في موضوعات ذات أهمية مستعجلة لكل منها. ومخرجو تمثيليات شكسبير هو ومعاصريه وغيرهم من الكتاب الذين تشتمل تمثيلياتهم على عدد ضخم من الشخصيات التي تقف على خشبة المسرح دفعة واحدة كثيرًا ما يجدون أن من المستحسن أثناء محادثة طويلة نوعًا بين عضوين من جماعة ان ينقسم بقية الموجودين إلى جماعات منفصلة تتظاهر كل منها بالانهماك في محادثات تخصهم، وذلك في خلفية المنصة.

وثمة تقليد آخر من تقاليد أحاديث المنصة هو ذلك التقليد المعروف بال: "aside" أو التحدث جانبًا بين شخصين، وهو طريقة لتصوير الأفكار الداخلية التي تهجس في رأس المتحادثين للتمييز بينها وبين الحديث الجهري المباشر وذلك كما في المشهد الثاني من "يوليوس قيصر":

قيصر: مرهم جميعًا بالاستعداد داخلاً:

إني لأستحق العذل على انتاظر غيري لي هكذا

والآن يا سنًا.. وأنت يا منتللاس.. ويا.. تريبونيوس:

لي معك حديث يستغرق ساعة من الزمن

فتذكر أن تحضر إليّ اليوم

وكن قريبًا مني حتى أظل ذاكر لك

تريبونيوس: سمعًا يا مولاي قيصر (جانبًا) وسأكون شديد القرب منك حتى ليتمنى أحب الناس إليك لو كنت أبعد الناس عنك!

* * *

وإليك هذا المثال الآخر من مسرحية "الزوجان الوفيان The Constant Couple" للكاتب فاركوار:

ستاندارد: لقد كنت أتمنى ذات يوم يا سيدتي لو منحتني شرف الدفاع عنك في جميع المواقف التي يخشى منها الخطر عليك، وذلك بمقتضى لقب يبيح لي ذلك، تمنحني إياه سيدتي رائعة الحسن؛ ولكن حتى الآن يجب أن يسير في ركاب حظي. لقد كانت رتبتي يا سيدتي هي إجازتي إلى الحسان الغيد، وقد كانت تضفي

على عاطفتي نبلاً، وعلى حبي قيمة وشأنًا، لقد كانت هذه الرتبة ذات يوم حياة الشرف لكنها اليوم أكفانه المحيقة به، ويجب أن يدفن حبي معها.

بارلي: ماذا؟ هل الكولونيل مُسرَّح من الخدمة؟

(جانبًا) تعسًا له من شخص تافه يغثي النفس! إن رائحة الفقر تفوح منه بالفعل!

ليورول: (جانبًا) إن بليته تشغلني لأنها قد تحبط خططي!

* * *

ونحن إذا أخذنا بمقاييس الواقعية المطلقة – تلك الواقعية المستحيلة في أي فن – لوجدنا هذا من الحماقة بمكان. لقد كان قيصر في حالة ذهنية تجعله شديد الحذر من أي شيء يثير شكوكه، وكانت امرأته قد رأت حلمًا مزعجًا أطار النوم من مقلتيه هو والعاصفة التي ثارت وقتئذ. وقد اقتنع بعدم التوجه إلى الكابيتول، ولكن ديسيوس بروتس قد أقنعه بتغيير رأيه. وقيصر وإن يكن رجلاً شجاعًا مبجلاً قابل لأن يكون شخصًا يتأثر بالخرافات، ثم هو رجل مضطرب الأعصاب في اللحظة الراهنة (فهو مريض بالصرع)؛ وقد يكون من المنتظر أنه ربما يلاحظ تريبونيوس وهو يتحدث إلى نفسه متمتمًا بطريقة شريرة، غير أنه يستمر في حديثه بصورة ودية دون أن يلقي أية أسئلة تثير الارتباك وتؤدي إلى الحرج. ومن قبيل هذا ما يحدث حينما يقع إنسان في المرتبة فجأة إذ يجعله هذا عادة سريع التأثر جدًا بوفاء أصدقائه السابقين أو بتنكرهم له. ومما هو بعيد الاحتمال أن يعجز الكولونل ستاندارد عن سماع التعليقات التي من شأنها أن تثير شكوكه وفي الحياة الواقعية لا يكون معظمنا من حسن الطالع بحيث نستطيع التفريج عن أحاسيسنا بالتمتمة لأنفسنا في حضرة أناس نعارضهم أو نخالفهم في الرأي؛ ونحن إذا استطعنا أن نفعل ذلك لقال لنا خصمنا على التحقيق: "وما هو هذا الذي تقوله؟". وأهل الصمم

أنفسهم آتاهم الله تلك الموهبة الغامضة التي يستطيعون بها ملاحظة أننا نقول أشياء كنا نفضل لو لم يلاحظوها. ولكن هذه "الأقوال الجانبية" مقبولة ومسلم بها فوق خشبة المسرح كوسيلة لتوضيح أن الذي يقوله أحد الأشخاص لشخص آخر هو شيء غير صحيح أو من قبيل الختل أو أنه من الأقوال التي تحتمل معنيين، وقد قل استعمال هذه الوسيلة في مسرحيات القرن العشرين ذات الصبغة الطبيعية الشديدة.

على أن المسرحية وإن تكن تصويرًا مقوى، ليست تصويرًا فتوغرافيًا للحياة، إذ أن التصوير الواقعي الخالص لن يعود علينا بأية متعة من المسرحية إذ يجب أن تعطينا المسرحيات "إيهامًا" بالواقع ونحن نشاهدها، هذا ما لم تكن المسرحية تمثيلية خيالية خالصة (Fantasy) أو تمثيلية تستهدف صراحة الإثارة الحسية (Sensationalism).

وشدة التركيز في المسرحية يجعل هذا الحشد للمعلومات في أسطر قليلة من الحوار ضرورة لا غناء عنها في معظم الأحيان. وفي وسع القارئ أن يجد مئات من الأمثلة على ذلك. على أن الحوار المسرحي يمكن أيضًا أن يكون أقل تركيزًا من الحديث العادي بمعنى أن يكون أكثر بلاغة[1] وزخرفًا من هذا الحديث العادي وأن يكون ملتحمًا بنسيج المسرحية. وأحسن مثال لذلك لكاتب حي هو ما نجده في لغة مسرحيات كرستوفر فراي بخصوبتها العجيبة وأصالتها المدهشة ومن الممتع أن تصغى إلى أناس يتحدثون كما تتحدث شخصياته في مسرحية "السيدة ليست للحريق" في الفصل لثاني مثلاً، حينما تتحدث بتلك اللغة التي هذا شأنها، وإن لم نكن نتحدث بهذا الأسلوب في بيوتنا:

تيسون: لا بأس، أجل، لا بأس، إني لأتساءل لماذا لا ينشغل الناس بأمورهم دون أمور غيرهم؟ إن هذا الشهاب الساقط لا يشغلنا في شيء؛ وإني لسعيد منتهى

(1) ليس المقصود من البلاغة هنا معناها البشع الذي يكرهه القراء (المؤلفة).

السعادة وهدوء البال لذلك؛ إن الأرجح أنه قد مر منشغلاً عنا تمام الانشغال ببعض همومه الكوكبية دون أن يبالي بنا في كثير أو قليل، أليس كذلك يا تابركوم؟ أنه واحد من ذلك الخليط الغريب من النجوم حسن جدًا.

تابركوم: جدًا.. إنه بلغم فائض

في النظام الشمس، كان في طريقه

إلى مبصقة سماوية، كيف هذا؟

كيف هذا؟ في طريقه

تيسون: أحسب أن من الحمق

تحدي العناية الإلهية بهذه الفكاهة يا تابركوم.

مارجريت: وفي الأمسية الواحدة التي ننتظر فيها لم الشمل:

وأية جماعة تجرؤ على المجيء إلى هنا

وسط كل الضوضاء الوثنية في الطريق

إلا جماعة الحواريين المجيدة.

وليس لدينا كوبات تكفي لمثل هذا العدد الضخم.

* * *

والمسرحية تشمل غالبًا على عدد من الأحاديث أو الخطب العظيمة المهيأة المكتوبة بالنثر أو الشعر؛ وهذه الأحاديث أو الخطب تمليها إلى حد ما – وذلك في المسرحية الجيدة – عاطفة الكاتب والغبطة التي يولدها الخلق والاندفاع

في نفسه؛ ولكن يجب ألا ننسى أن هذه الخطب أو الأحاديث توضع ثمة أيضًا لإتاحة الفرصة للمثل العظيم أو الممثلة العظيمة لإظهار مهارتهما وحرارتهما، في معالجة الانفعالات النفسية، ومن هذا القبيل نحويات هاملت وماكبث، والخطاب الذي يوجهه فاوست إلى هيلين[1]، وخطبته العظيمة التي يلقيها في لحظاته الأخيرة، ثم النجويات الهزلية المضحكة لمالفيو[2] وفولستاف[3]، ثم "انفجارات" راسين الخطابية العظيمة، ثم تلك الخطبة التي مطلعها: "نعم. لقد أخبرني أنكم كنتم حمقى" حتى في آخر فصل من "جان دارك"، ثم في عظة القس في مسرحية "الكلب تحت الجلد The Dog Beneath the Skin"، ثم عظة بكت Becket في مسرحية "جريمة قتل في الكنيسة". إن مما يسر الممثلين والممثلات أن تكون لهم أدوار تتجلى فيها مهاراتهم على خير وجوهها، ومن ثمة يحرص الكتاب المسرحيون بوجه الإجمال على إتاحة تلك الفرصة أمامهم وشكسبير ومعاصروه، ثم شو، كرماه بوجه خاص في هذا الصدد.

وطريقة معالجة الحوار هي التي تكيف سرعة المسرحية. والظاهر إجمالاً أن المشهد المشتمل على عدد من الأحاديث أو الخطب الطويلة: يتحرك بصورة أبطأ وأكثر فخامة وسناء من المشهد الذي تكون أحاديثه أو خطبه قصيرة وتجري سريعة متلاحقة. وفيما يلي قطعة من مشهد تبدأ بخطبتين طويلتين للتعبير عن ارتباط الملك هذا الارتباط العاطفي الفاتر بمحبوبه غير المرغوب فيه، وملق محبوبه ذلك الملق الحلو المعسول، والحديث ماض في صورته التهكمية وفي سرعة عظيمة لا يقطعها إلا حديث من بيت أو بيتين بينما يتطور النذير بهبوب العاصفة، (والقطعة من مسرحية مارلو (إدوارد الثاني – الفصل الأول – المشهد الثاني):

---

(١) في الليلة الثانية عشرة (د).

(٢) في الليلة الثانية عشرة (د).

(٣) السير جون فولستاف أعظم شخصيات شكسبير الضاحكة ويظهر في "زوجات وندسور المرحات" و"هنري الرابع بجزأيها" و"هنري الخامس" (د).

إدوارد: حبيبي جيفستون: مرحبًا بك في تاينموث! أهلاً بك وسهلاً:

إن غيابك عني جعلني أذوب وأذوي

لأنني كنت كعشاق داناي الجميلة

عندما كانت حبيسة تلك القلعة النحاسية

جعلهم هذا يرغبونها أكثر، ويثورون ويسخطون

هكذا كان حالي.. والآن.. مرآك

أحلى بكثير مما كان لحظة فراقك الذي

كان مر المذاق، ينكأ قلبي الباكي ويؤلمه

جيفستون: مولاي الحبيب ومليكي، إن حديثك يحبس منطقي

بيد أن لدي بقية من الكلام أعبر بها عن فرحتي:

إن الراعي الذي لفحه الشتاء وقرسه بزمهريره

لا يهفو إلى رؤية أقواف الربيع

كما أهفو إلى التملي بطلعة جلالتك.

إدوارد: ألا أحد منكم يتقدم بالتحية إلى جيفستون الحبيب؟

لانكاستر: تحيته! أجل! مرحبًا بك يا لورد تشيمبرلين!

مورتمر: (الأصغر) مرحبًا بإيرل كورنوول الطيب:

وودوك: مرحبًا باللورد حاكم جزيرة مان!

بمبروك: مرحبًا بالسيد الوزير!

كنت: أخي: هل تسمعهم؟

إدوارد: لا يزال هؤلاء اللوردات والإيرلات يعاملونني هذه المعاملة!

جيفستون: مولاي. إنني لا أستطيع احتمال هذه الإساءات!

الملكة: ()جانبًا يا ريح لي من شقية حينما يشرع هؤلاء في التنافر:

إدوارد: رد إساءاتهم إلى نحورهم... وسأكون كفيلك.

جيفستون: أيها الإيرلات اللؤماء المنحطون،بما لكم من رفعة المولد

انطلقوا واقبعوا في دوركم وانفضوا سخائمكم هناك

ولا تحضروا إلى هنا لكي تستهزئوا بجيفستون

الذي لا تهبط أفكاره العالية إلى هذا المستوى الدنيء

بحيث يمكن أن يلقي نظرة على أمثالكم!

لانكاستر: لكنني لا آنف من أن أقوم لك لهذا (يجرد سيفه)

إدوارد: خيانة! خيانة! أين هذا الخائن!

بمبروك: هنا! هنا! أيها الملك:

أبعدوا جيفستون من هنا، إنهم سيقتلونه.

جيفستون: إن حياتك ستصلح هذه الفضيحة القذرة

مورتيمر الأصغر: أيها الوغد! بل حياتك أنت إن لم ينب سيفي!

(يتقدم ليطعنه)

الملكة: ويلك أيها الشرس مورتيمر! ماذا فعلت!

مورتيمر الأصغر: لم أفعل أكثر مما كان يمكن أن أجيب به... لو قتل!

* * *

ويمكننا أن نلحظ وجه التباين بين هذه الخطب الطويلة البطيئة ثم هذه المحاورات والمناقشات الهادئة في نفس هذه المسرحية (إدوارد الثاني) في الفصل الخامس – المشهد الثاني:

مورتيمر: يا إيزابيل الجميلة، أما وقد حققنا رغبتنا،

وسيق المتكبرون من مفسدي الملك الخفيف الحلم

إلى المقصلة الساحقة الباسقة

وزجَّ به هو نفسه في ظلمات الأسر،

فاستسلمي لي، ولسوف تستسلم لنا المملكة

ومهما يكن الأمر فاحذري المخاوف الصبيانية

لأننا وقد أمسكنا بتلابيب هذا الذئب العجوز

يجب ألا نفلته وإلا وهجم علينا كلينا

وأنشب فينا أظافره غير راحم كما أنشبت فيه الأظافر من قبل

من أجل هذا تذكري يا سيدتي أنه يعنينا كثيرًا

تنصيب ولدك بكل ما يسعنا من سرعة

على أن أكون أنا وصيًا عليه

لأن صالحنا سيكون أوسع مدى وأعز سندًا

حينما يجري دائمًا باسم ملك.

الملكة: يا حبيبي مورتيمر، يا حياة إيزابيل،

ثق أنني أحبك من أعماق قلبي،

ولهذا، سيكون الأمير.. ابني.. في حمى وأمان.

ابني الذي أقدره وأعزه كما أقدر عيني هاتين.

أمْضِ في شأن أبيه ما تريد

وسأسترك أنا نفسي في هذا بمحض رغبتي.

* * *

ومن الممكن أن نذكر في سياق هذا الحديث أيضًا ما كانت تتسم به الأناشيد الغنائية في المسرحية اليونانية من بطء مهيب، وجدل المماحكة أوال Stichomythia في حوارها من سرعة؛ ونجمل فنقول إن حوار الملهاة يتحرك أسرع مما يتحرك الحوار في المأساة وإن كان الفعل في الملهاة في كثير من الأحيان أقل منه في المأساة ، أو – على الأقل – أقل أهمية.

ويجب علينا ونحن ندرس "الصنعة" أو الطريقة التي كتبت بها مسرحية معينة أن نلاحظ الفرق بين الحوار الذي أولى وظائفه هي نقل المعلومات للمضي في العقدة، والحوار الذي أولى وظائفه إدخال السرور على النفس بما فيه من جمال

وذكاء وغرابة، أو أية سمة ذاتية أخرى. والانفصال انفصالاً مسرفًا بين هاتين الوظيفتين دليل على الصنعة الكتابية المسرحية السيئة، لضياع جهد كبير بلا طائل في هذه الناحية أو في تلك، علمًا بأنه لا سبيل إلى تضييع الجهود في تمثيلية يستغرق أداؤها ساعتين من الزمان؛ إلا أن هناك فاصلاً في الغالب بين هاتين الوظيفتين وإليك مثلاً تلك القطعة اللطيفة المسلية من الحوار الذي يحمل إلينا أيضًا بعض المعلومات الضرورية لتطور التمثيلية؛ والقطعة من تمثيلية "ليحصل لنا الشرف To Have the Honour" (ف ٢ للكاتب أ. أ. ملن[1]).

الأمير: لقد اخترعت الدولة الحاجزة نيوسلافونيا. أنا الذي اخترعتها من العدم، اخترعت اسمها، اخترعت شعبها، اخترعت عاداتها، اخترعت نظمها وآدابها، ثم خلعت على نفسي لقب أمير تلك البلاد، ومن سواي له الحق في خلع ذلك اللقب؟ ومن يمكن أن يكون أحق به مني؟

جنيفر: (وهي تومئ برأسها) الأمير ميخائيل روبلسكي.

الأمير: روبلسكي! إننا لم نعد نستعمل المقطع الأخير: ألسكي، في بلدنا نيوسلافونيا.

جنيفر: كان ينبغي لي أن أتذكر.

الأمير: إنها مملكة صغيرة خفيفة الظل. يجب أن تدعيني أريك إياها ذات يوم

جنيفر: شكرًا. أيكون من اللائق أن نتجول معًا بين الناس؟

الأمير: من اللائق؟

---

(1) A. A. Milne

جنيفر: إن المغفور له الجنرال جيمس بلجر – ك. ب. كان رجلاً من الدقة القديمة.. رجعيًا جدًا.. ولا أظن أنه يسر أرملته – قل لي.. كيف ينظرون إلى هذه الأمور في مملكتكم؟

الأمير: آه.. لقد أذكرتني.. لقد كنت مشتاقًا لأن أسألك هذا السؤال الأمسية بطولها – لو لم يخيل إلي أنه سؤال سخيف. هل كان هناك إطلاقًا من يسمى جنرال جيمس بلجر – ك. ب؟

جنيفر: (مشدوهة) يا إلهي! كلا! إنك لا تعني أنني امرأة بغي متزوجة رجلين في وقت واحد! أتراك تعني ذلك!

الأمير: كنت أسأل نفسي هذا السؤال، ألست كذلك؟

جنيفر: (بأنفة) كلا بالطبع!

الأمير: هذا يسرني!

جنيفر: وفضلا! عن هذا.. فأين يمكن أن يكون الهزل! إنني مخترعة!

الأمير: أفهم!

جنيفر: لقد اخترعت جنديًا ضخمًا أفتى الأنف يدعى بلجر.. اخترعته بشحمه ولحمه؛ واخترعت رتبته ونياشينه وأوسمته.. ثم تزوجته.. فمن غيري يحق لها أن تع

نفسها زوجته!

* * *

وليس يخفى أن هذا ضروري لعقدة التمثيلية برمتها. وإليك قطعة أخرى من المسرحية نفسها (ف – أ).. قطعة من الحوار الذي يصلح صراحة للتسلية والتلهي والطرب بما فيه من فكاهة وإنسانية وبديهة حلوة وحسن بادرة، هذا إذا جاز أن نستثني ما فيها من اعتراض أنجيلا على السكرتير. ويجب أن نوضح أن جنيفر وهي تلك السيدة الجذابة الرشيقة "تفيض قوة وحيوية، حتى ليظهر جانب من ذلك في قوامها":

أنجيلا: من المضحك أن تدعي أنك سمينة.. فلماذا تدعين ذلك؟

جنيفر: أنا لا أدعي.. وليس من امرأة تدعي أنها سمينة.. ولكن كل امرأة تجاوزت الثلاثين يبدأ الخوف يخامر نفسها. وهي في عيد ميلادها الثلاثين تشرع في النظر إلى نفسها في المرآة وتقول: "هل هذا.. و.. أليس هذا؟" وقد قلتها أنا نفسي هذا الصباح.

لقد رأيتني أقول: "أين ال ... أين توجد يا ترى؟"

أنجيلا: نيوسلافونيا؟ لست أدري (وهي تلوح بسيجارتها) تحت إلى أسفل اليمين – على ما أن – في مكان ما.

جنيفر: إنهم يصنعون الجغرافيا بمنتهى السرعة هذه الأيام، حتى لا أستطيع ملاحقتهم في ذلك.

أنجيلا: إنها نوع من أنواع الدول الحاجزة (تقدم حلقها إلى جنيفر) من فضلك يا عزيزتي.. وإلا أفسدت نظام شعري.

جنيفر: (وهي تثبت الحلق) إن الإنسان إذا لم يكن قد سمع بمملكة قط فإنه دائمًا يقول إنها "نوع من الممالك الحاجزة" أي التي تحجز بين مملكتين حتى لا تتعدى إحداهما على الأخرى. "لقد كانت مس أنجيلا باتزرباي تلبس لآلئ

العائلة" لا بد أنه من الصعوبة بمكان الشعور بالوطنية المتأججة نحو بلد لا توجد إلا لمنع بلدين آخرين من هجوم إحداهما على الأخرى.. أديري إلي أذنك.

أنجيلا: (مستديرة) ليس من الصعوبة مطلقًا الشعر بالوطنية الحادة.

جنيفر: صحيح. وعلى الأقل ليس من الصعوبة مطلقًا الشعور بما عليه الغير من ضعف الوطنية المتناهي.. مِصَدَّى.. إنه منك! ... هل هو جميل المنظر؟

أنجيلا: لا بأس به.

جنيفر: و.. لكي أنزل إلى طبقتي أنا بالذات.. ما شكل سكرتيرته يا ترى؟ .. جميلة لا شك!

أنجيلا: (وهي تتطلع إلى نفسها في المرآة) شكرًا. إننا لم نره.. لقد أرسل الأمير خطابًا يقول فيه إنه في لندن. ويقول هل يستطيع.. إلى آخره إلى آخره.. فقلت له إنه يسرني كثيرًا.. وعندئذ كتب يقول إنه هو وسكرتيره كانا في البول Bull في مدنهام Medenham – فهل يستطيعان كذا وكذا.. إلى آخره وآخره... وقد قلت، بالطبع. وأحسب أنه أشبه بمرشد من مرشدي السياح.. او ساع.. أو وصيف.. أو مراسله.. أو أي شيء من هذا القبيل.. يجب أن أذهب وأنتهي من زينتي (منصرفة).

جنيفر: حسن.. إذا جاز لي أن أتكلم كما تتكلم أرمل لا تود الزواج مرة أخرى فأنا أتمنى لك حظًا سعيدًا.

أنجيلا: (وهي تبتسم ابتسامة غامضة من منتصف الطريق فوق السلم)

لا تكوني سوقية هكذا يا جنيفر!

جنيفر: إني أحب أن أكون سوقية لأن هذا يناسب مظهري. وعلى كل يا حبيبتي.. عديني بأني سأكون أول من يعلم!

أنجيلا: ستكونين بالتأكيد، وهذا مبلغ علمي.. فلديك المقدرة التامة على الاختباء خلف الأشجار.. والإصغاء من هناك.. (تدخل حجرتها)

جنيفر: (بوجه باش) صحيح.. أنا كذاك (مستعرضة نفسها) وأشكرك على قولك "الأشجار" أو "الأدغال!"

إن الطريقة المثلى لتحليل الحوار المسرحي هي القيام بتمثيل هذا الحوار أو قراءته بصوت مرتفع إذا عجزنا عن تمثيله؛ وإذا لم يتيسر لنا ذلك فعلينا أن نقرأه بصوت مرتفع في مخيلتنا. وقد تكون ثمة قطع وروائع من النثر أو الشعر التي تبلغ حد الجودة بوصفها كتابات إنشائية، لكنها تبلغ حد الاستحالة التامة بوصفها كلامًا مسرحيًا، كتمثيليات جورج تشابمان مثلاً، وعلى العكس من ذلك، قد توجد كتابات مسرحية ذات صبغة أدبية مهلهلة لا تخفى على أحد، لكنها حينما نلقيها بصوت مرتفع تسفر عن صلاحيتها الكبيرة لأغراض المسرح من الناحية العملية. أضف إلى ذلك أن الكثير من الأحاديث والخطب المهلهلة والتمتمات واللجلجات والتعبيرات الغامضة والأصوات الحيوانية تكتسب أهمية شائقة فوق خشبة المسرح. والشخص الذي يريد أن ينجح في القراءة التمثيلية، يجب أن يتعلم كيف يضحك وكيف يبكي فوق المنصة كلما أراد ذلك، لأن نطقًا واحدًا من أسماء الحروف من أمثال تلك التعبيرات التقليدية، مثل: "هوهوه!" أو "ها، ها!" يمكن أن يجعل الحوار المسرحي الجيد يرن في آذاننا رنينًا مضحكًا تمامًا أو رنينًا يبعث على منتهى الضيق.

ويجب علينا بمثل هذا ألا نسلم بان قطعة من الحوار المسرحي هي قطعة لا يمكن النطق بها لمجرد أننا لا يمكننا أن ننطقها أو نلقيها إلقاء حسنًا إذا كنا نحن

أنفسنا لا نجيد الكلام في حياتنا العادية. ومن النتائج الثمينة جدًا للتعليم عن طريق المسرحية أن يرتفع بمستوى الكلام، فالناس يدفعهم الخجل إلى أن يتكلموا بطريقة أحسن وأن يتحركوا بطريقة أكثر وقارًا. إننا في هذه الأيام لا نجد مبررًا للكلام بطريقة قبيحة مسرفة في القبح ما دام من السهل أن نحصل على كتب طيبة كثيرة تبحث في التدريب على النطق الجيد، وما دام لدينا نخبة من المعلمين الأكفاء المتخصصين في هذه الناحية. إن هؤلاء الذين لا يقدرون قيمة التكلم الجيد، والذين يعجزون عن تعلم كيف يقدرون التكلم الحسن حق قدره لا شأن لهم بدراسة الروايات التمثيلية التي هي في صميمها مؤلفات من "الكلام" الذي يولد في نفوسنا متعة جمالية.

الفصل التاسع

النظم والنثر في المسرحية

إننا لنعجب كيف ينمي الشيطان هذا الخلاف

بين مجانينا في الشعر ومجانينكم في النثر

دريدن: افتتاحية "الكل للحب"

هناك مسرحيات شعرية كمسرحية ت. س. إليوت: "التئام شمل العائلة"، ومسرحيتي كرستوفر فراي: "فينوس مراقبة" و"أول مولود"[١]، ومسرحية و. ب. ييتس "المياه الظليلة"[٢]، ثم المآسي اليونانية العظيمة، ومآسي راسين وكورني، وبعض مسرحيات فيكتور هيجو، ومسرحية فاوست لجيته.. وهناك مآس مكتوبة كلها بالنثر مثل مأساة "إيفانوف"[٣] لتشيكوف، ومأساة رتشارد صاحب بوردو، للكاتبة جوردون دافيوت[٤]، ومأساة "الخطاب" لسومرست موم، ومأساة القديسة جوان (جان دارك) لشو. وهناك مئات من الملاهي المكتوبة بالنثر، كملهاة

---

(١) The First - born

(٢) The Shadowy Waters

(٣) إيفانوف Ivanov مسرحية لأنطون تشيكوف ظهرت سنة ١٨٨٧. وخلاصتها أن إيفانوف لا يبالي أن يقضي سهراته مع ساشا ابنة أحد أصدقائه بالرغم مما حذره به الأطباء والعارفون من أن إهماله شئون زوجته اليهودية المريضة بالسل سوف يقضي على حياتها. وبعد عام من وفاة زوجته، وعندما يوشك إيفانوف أن يتزوج ساشا يعلم إيفانوف أن أحد الأطباء سوف يفضح أمره في ساعة الزفاف.. ولا يملك إيفانوف إلا أن يضرب نفسه بالرصاص (د).

(٤) جوردون دافيوت Gordon Daviot واسمها الحقيقي هو إليزابيث ماكنتوش ولدت في أسكتلندة ونشأت نشأة إنجليزية وتعلمت الطب لكنها تفرغت للأدب وكتابة الأقصوصة والقصة والمسرحية بالذات، ومن أشهر مسرحياتها رتشارد صاحب بوردو (١٩٣٤) وقد ظلت تمثل عامًا كاملاً – ثم المرأة الضاحكة ١٩٣٤ – ثم ملكة أسكتلندة، ولها قصص مشهورة ومجموعة أقاصيص ويقول النقاد إنها تكاد تحيي مجد المسحية التاريخية على نمط شكسبير، وقد ظهرت لها مجموعة تمثيليات من فصل واحد سنة ١٩٤٥ (د).

"تمسكنت فتمكنت" لجولد سمث، وملهاة "سنة الحياة" لكرونجريف، وملهاة: Laburnum Grove أو حرجة الوزال (ضرب من الشجر) لبريستلي. و"الغرماء" لشريدان، و"أهمية أن يكون الإنسان إرنست (جادًا)" لويلد، و"عزيزي بروتس[1]" لباري. وهناك عدد كبير ضخم من التمثيليات التي تجمع بين النثر والنظم.

ونحن نفضل استعمال كلمة "النظم" لما نجده من أن أروع الأشعار المسرحية نفسها قد تشتمل على أبيات لا صلة لها بالشعر على الإطلاق، بل هي مجرد كلام مرصوص موزون – وهذه تشمل جميع تمثيليات شكسبير ما عدا "الملك جون" و"رتشارد الثاني" والجزءين الأول والثالث من "هنري السادس" التي كتبت كلها نظمًا[2]. وهذا النوع يتضمن مئات من التمثيليات التي كتبها معاصرو شكسبير. وهذا الخليط وغن لم يكن من الأمور الشائعة المألوفة في أيامنا هذه، لا يزال من الأمور التي نسمع بها، وهو مما نجده في مسرحيات تستحق الذكر، كمسرحية "جريمة قتل في الكنيسة"، ومسرحية الكاتب سبندر: "محاكمة قاض". وهناك كذلك بعض التمثيليات التي كانت أداة الكتابة فيها ذلك الأسلوب النثري الأنيق الذي تقرب صياغته من الشعر، ومن أمثلته مسرحية أوسكار ويلد "سالومه" (التي كتبت أصلاً باللغة الفرنسية. ولم يترجمها ويلد إلى الإنجليزية بل ترجمها لورد ألفرد دوجلاس). ومن ذلك النوع مسرحية ج. م سنج J. M. Synge "ديردر[3]

(1) عزيزي بروتس Dear Brutus ملهاة خيالية Fantazy للكاتب الأيرلندي جيمس باري ظهرت سنة ١٩١٨ وخلاصتها أن المستر لوب – هذا الساحر الذي يشهر بك في حلم منتصف ليلة صيف يدعو نفرًا من أصدقائه إلى حفلة يقيمها في داره، والمدهش أن كلمتهم جميعًا تتفق على طلب فرصة ثانية لتلبية الدعوة – وتكون هذه الفرصة الثانية هي أن يأخذهم لزيارة غابة مسحورة حيث يشعرون باشتياقهم إلى معرفة ما كان يمكن أن يكون لو أنهم أعطوا فرصة ثانية للحياة من جديد. فهذا مثلاً المستر بردي Purdie الذي يشعر بالتعاسة مع زوجته يرى نفسه يسعد بالحياة مع امرأة أخرى اسمها مابل Mabel ويزوجها، أما الساقي اللص ماتي Matey فيكون وزيرًا للخزانة ويكون وزيرًا لصًا أيضًا.. إلخ.. انظر مقدمتنا لمسرحية (ما تعرفه كل امرأة) لباري من مسرحيات وزارة الثقافة (د).

(2) مدى اشتراك شكسبير في كتابة هذه المسرحية الثلاثية لا يزال مثار النزاع إلى الآن. (المؤلفة)

(3) Deirdre – of – the – Sorrows ديردر ذات الأحزان للكاتب الأيرلندي جون ملتجنون سنج J. M. Synge ظهرت سنة ١٩٢٩. وخلاصتها أن الفتاة الجميلة ديردر تحب فتى يدعى نيسي Naisi الذي يحبها هو أيضًا. وترفض الفتاة من أجل ذلك خطبة الملك كونشيوبر Conchubor وتفر مع حبيبها إلى الغابة ليظلا هناك زوجين سعيدين سبع سنوات. ثم يعودان إلى

ذات الأحزان"، ومسرحية "حسن" للكاتب جيمس إلوري فلكر J. Elory Flecker التي تشتمل أيضًا على فواصل منظومة خلال مشاهدها. وهكذا يمكن كتابة مؤلف ضخم عن استعمالات النظم والنثر في المسرحية، ولكن أقل الطلاب خبرة يمكنه إدراك شيء ما من تلك الفروق.

إن كل مسرحية هي شيء إما أكثر إثارة من الحياة الواقعية، أو شيء مختار من أشد أجزاء الحياة الواقعية إثارة. ولكن الشعر في المسرحية يدل على أن المسرحية تبتعد بخطوة أخرى عن الواقعية بمعناها الحرفي. وقد لا تكون المسرحية المنظومة بعيدة عن الصدق الداخلي بقدر ما تبتعد عنه تمثيلية منثورة. و"هاملت" التي هي في معظمها نظم يسمو في كثير من الأحيان إلى ذرى رفيعة من الشعر المسرحي، أقرب بمراحل كبيرة إلى تقرير الحقيقة عن العقول الإنسانية من بعض المسرحيات الهزلية التجارية، إلا أن طريقة الكلام فيها لا تحاكي الكلام العادي العام عن قرب كما تحاكيه هذه المسرحيات الهزلية. ونستطيع أن نقول "وإن كنا نخاطر هنا بالظهور بمظهر العاطفيين، إن الأرواح هي التي تتحدث في المسرحيات الشعرية، وإن كانت تتحدث بصدق داخلي صادر من أعماق القلب، وإن الأقنعة العادية الظاهرية التي يبديها معظمنا للعالم هي التي تتحدث في المسرحيات النثرية؛ ولما كنا لا نعرف إلا حياة داخلية واحدة فقط من حيوات الناس جميعًا، هي حياتنا نحن بالذات، وحتى حياتنا الداخلية هذه لا نعرفها معرفة دقيقة صريحة، كانت قدرتنا على فهم المسرحية النثرية تفهمًا كاملاً ومن أول مرة نسمعها فيها أعظم من قدرتنا على تفهم مسرحية منظومة مثل الملك لير أو عطيل أو ميديا أو أنتيجوني.

المدينة اشتياقًا والتماسًا للتغيير، وهناك يجد نيسي أن الملك ذبح جميع إخوته ويرجو أن تقبله ديردر زوجة له وملكة على عرشه.. لكنها ترفض.. فقد سعدت طويلاً ولم يعد لها إلى الحياة رغبة.. ثم.. ماذا تنتظر؟ أتنتظر الشيب وسقوط الأسنان؟ والشيخوخة وأحزانها؟

إنها تفضل أن تنتحر.. إنها تمد سكينًا في صدرها وتستريح! (د)

وهذا لا يصدق على جميع المسرحيات المنظومة؛ إذ يبدو – لأسباب نفسية (سيكولوجية) وتاريخية، أن أشد المؤلفات بدائية في ثقافة من الثقافات، تأخذ عادة صورة النظم، ومعظم المسرحيات القديمة الإنجليزية مكتوب بأسلوب ما من أساليب النظم، إلا أن هذا الأسلوب قلما يرتفع إلى الذرى التي نعرفها لما نسميه شعرًا. وقد كانت مسرحيات الخوارق Miracle Plays تكتب غالبًا في أسلوب منظوم بسيط يؤثر أحيانًا ببساطته هذه في جمهور من النظارة المحدثين. بل إن المهازل القديمة، كمهزلة "إبرة جامر جرتون" Gammer gurton's Needle (التي طبعت لأول مرة سنة ١٥٧٥ م) كانت تكتب بالنظم، إلا أنه نظم لا يمكن بالرغم من قوته ومن أنه نظن مسل أن يعد من الشعر في شيء[1].

والبانتوميم الحديث – أو التمثيل الهزلي الإيمائي – يستخدم أحيانًا النظم الفج الركيك. ومن السخف المضحك اعتبار أمثال تلك القطع تمثيليات فيها شيء من عمق النظر أو البصيرة في أغوار النفس الإنسانية أو تسام مشرق بالتجربة أو الخبرة الإنسانية. ونحن إذا تنازلنا بالفحص مسرحية مثل "تيتوس أندرونيكوس" أو الكثير من مسرحيات معاصري شكسبير الأقل شانًا تبين لنا أنه من الممكن أن توجد مسرحيات سيئة سوءًا شديدًا مسرحيات متناهية في السوء، وفي الغموض، والركاكة، والفساد والقبح – مكتوبة بالشعر المرسل الركيك الخالي من الإلهام، كما أن من الممكن وجود مثل هذه المسرحية السيئة.

بل نحن نجد في أحسن تمثيليات عصر إليزابيث نفسها بعض الفقرات من الشعر المرسل كان من الخير، بل لعله كان من الأصوب، لو أنها كتبت بالنثر الجيد الطلي.. وإليك المثال التالي من مسرحية "ملهاة الأخطاء" الفصل الأول المشهد الأول:

لقد أصبح ابني الأصغر، وإن يكن هو وهمي الأكبر،

---

(١) هنا نموذج من نظم إبرة جامر جرتون لم نر داعيًا لترجمته لأن المقصود نوع النظم لا معناه.

يحلف علي – بعد أن بلغ الثامنة عشرة – بالسؤال

عن أخيه، ويُلح عليّ بأن يصحبه

خادمه – الذي هو مثل ابني هذا –

إذْ فَقَد أخاه وتسمى باسمه –

لكي يكون رفيقه في البحث عن أخيه

الذي كنت أحن حنينًا مخامرًا إلى رؤيته

فجازفت بتعريض هذا الابن الحبيب للفقد.

وقد أمضيت خمسة أعوام في بطاح اليونان

هائمًا على وجهي في أصاع آسيا

ثم سلكت طريق الساحل فوصلت إلى إفسوس

التي – بالرغم من يأسي من أجده ثمة –

لم أشأ أن أتركها قبل أن أبحث عنه فيها

أو في غيرها من البلاد التي تعمر بالناس.

ولكن.. ههنا يجب أن تقف قصة حياتي؛

وكم أكون سعيدًا بالموت حين يأزف الموت

لو أمكن أن تضمن لي أسفاري أنهما حيان يرزقان!

* * *

و"ملهاة الأخطاء" وإن لم تكن واحدة من أحسن تمثيليات شكسبير مسرحية جيدة من مسرحيات عصرها. والقطعة السالفة المقتبسة منها رواية واضحة معقولة لشيء نحن في حاجة إلى معرفته، لكنها ليست بحال من الأحوال مما يضيق عنه النثر، وفي المشهد التالي نفسه من تلك التمثيلية نجد بعض الأبيات ذات الشجن المحرك للعواطف ترد فيها صورة حقيقية ولحظة من لحظات الخلق الصادقة:

إن الذي يبلغ بي إلى أقصى مرادي

إنما يبلغ بي إلى الشيء الذي لا أستطيع إدراكه.

إنني في هذه الدنيا أشبه بقطرة الماء

التي تجدُّ باحثة في البحر المحيط عن قطرة أخرى

فلما أخفقت ثمة في تعقب أختها

تولتها الحيرة فتوارت من طول ما سألت

ثم لا تمضي لحظات بعد ذلك حتى نجد سمو تأثير النظم مناسبًا بمثل هذا للفكاهة القوية الغامرة:

دروميو الإفسوسي: أتسال كيف عدت بهذه السرعة؟ بل قل عدت بعد فوات

الأوان؛

لقد احترق الديك الخصي المسمَّن، وسقط الخنزير من السفوج

ودقت الساعة الثانية عشرة

لكن سيدتي دقتها واحدة على خدي

إنها ساخنة، لأن اللحم بارد بارد

واللحم بارد لأنك لم تعد إلى المنزل

وأنت لم تعد إلى المنزل لأنك لست جوعانًا

وأنت لست جوعانًا لأنك مفطر ضحى بصيامه

أما.. نحن.. نحن الذين نحافظ على صيامنا وصلاتنا

فنحن الذين نكفر عما ترديت فيه من إثم اليوم.

وليس شيء من ذلك كله، وليست أي من هاتين الفقرتين شعرًا عظيمًا، ولكنهما تصلحان للدلالة على أن النظم يستطيع ما لا يستطيعه النثر.

والشيء الذي أومئ إليه في عبارتي: "الصدق الداخلي" تصعب مناقشته كثيرًا. ولعل استعمال الشعر الحقيقي في المسرحية للقيام بهذا العمل يمكن أن يفسر تفسيرًا أدق بالإشارة إلى قصور اللغة وعدم كفايتها. وما أقل أولئك الذين لم تمر بهم تجربة الوقوف في موقف يبحثون فيه عن الكلمات التي يستطيعون بها التعبير عما في نفوسهم فيجدون كل كلام أعجز إلى درجة اليأس من أن يفعل شيئًا في ذلك الموقف. وكل من مر به ظرف اقتضى منه أن يكتب خطابًا أو يرسل تعزية إلى إلف أو صديق فقد عزيزًا يعرف هذا الشعور. ونحن أيضًا كثيرًا ما يعوقنا عدم كفاية الكلام حينما يواجهنا الجمال الغامر، أو القبح الشائه، أو المكابدة الفادحة الظاهرة، أو مأثرة من مآثر النبل الباهرة، أو فعلة من فعال الشر والخبث الوبيل. إن معظمنا قد شهد، إن لم يكن قد أحس ما ينتجه الغضب الشديد أو الحزن الممض من غصة تحبس منطقه وتملك عليه لسانه. وقد تصل بنا الفرحة إلى تلك الغاية التي تجعلنا نبكي لعجزنا عن أن نقول شيئًا أو ننطق ببنت شفة. ففي أمثال هذه المواقف فقط لا يستطيع إلا الشعر وحده، الذي هو في معنى من معانيه تقليد من

التقاليد، لكنه بمعنى آخر أكثر انطباقًا على حقيقتنا الداخلية من هذه الكلمات البائسة التي نستعملها في حياتنا اليومية. أقولا لا يستطيع إلا الشعر في مثل هذه المواقف نقل أي شيء من انفعالات النفس وخلجاتها.

واسمع إلى كليوبترة تقول وأنطوني يجود بآخر أنفاسه:

يا أشرف الناس.. أتريد أن تموت؟

أليس يهمك أمري؟ أأبقى

في هذه الدنيا الكئيبة التي لا تكون إذا غبت عنها

أفضل من زَرْب الخنازير؟ ألا فانظرن يا صويحباتي.

(يموت أنطوني)

إن تاج العالم ليذوب – أي سيدي!

بل إن غار الحرب لذابل ذاو،

وانثلم سلاح الجندي، والصِّبية والصبايا

متساوون اليوم مع الرجال، وولى زمن الغرائب،

ولم يبق شيء ما جدير بالاعتبار

تحت ضوء القمر الساري.

(أنطوني وكليوبترة – الفصل الرابع المشهد ١٣)

* * *

وأنى للنثر أن يصور لنا الصفاء الإنساني الأعلى، أو النهائية التي لا توجد أبدًا في الحياة الواقعية؟ أما فكرة ذلك كله فيمكن أن يوحي إلينا بها الشعر.. وإليك مثال ذلك من "العاصفة" (ف ٤ – م ١):

فممثلونا هؤلاء

كما سبق أن أخبرتك، كانوا جميعًا أرواحًا

وهم يذوبون إلى هواء.. هواء رقيق شفاف؛

ومثل هذه الرؤيا التي لا أصل لها من حقيقة،

وهذه الأبراج التي تناطح السحاب بأوراقها، والقصور الشماء،

والمعابد الجميلة، والكرة الأرضية العظيمة نفسها

وما فيها من كل شيء.. ليذوبن هذا كله

كما ذاب هذا المنظر الخيالي الخلاب،

غير تارك وراءه أثرًا يدل عليه، وما نحن إلا من تلك المادة

التي جلبت منها الأحلام، وما حياتنا القصيرة

إلا رؤيا يسويها منامنا

* * *

إن قيمة النظم في السمو بالانفعالات النفسية، وفي جعل الانفعال العنيف أكثر إقناعًا، وعلى الرغم مما قد يبدو في ذلك من تناقض بوضعه في إطار تقليد من التقاليد.. إن قيمة النظم في ذلك تتجلى في صورة متطرفة إلى حد ما في

"تمثيليات البطولة" التي ذاعت في إنجلترا في عصر عودة الملكية؛ وهذه التمثيليات نمط من المسرحية التي نرى فيها الأبطال والبطلات مثقلين ومثقلات بعنف الانفعالات والمبالغة في تقدير الشرف والعاطفة الرقيقة التي تفوق مثلها بمراحل كبيرة في تمثيليات شكسبير، بل تفوق في كثير من الأحيان ما اعتاده أهل العقول السليمة من سلوك عادي. ولو سجلت هذه الانفعالات المبالغ فيها نثرًا لكانت شيئًا لا يمكن احتماله، ولأصبحت مجرد ميلودرامات مستحيلة غثة أشبه بمسرحية جروج بارنول Goerge Barnwell. أما في صورتها المنظومة، وفي التمثيليات الأجود التي من هذا النمط، فقد يكون لها جلال براق من نوع خاص. وإليك المثال التالي من مسرحية "دون سباستيان"[1] لجون دريدن – (الفصل الرابع – المشهد الثالث):

سباستيان: إن شيئًا من حسن الطالع لا يكون قد صاحب

وفر السماء هذا.. هذا الخير العميم الذي هبط على

من السموات العلى ليباركني هكذا.. إنه ذهب خالص،

وهو لا يمكن أن يحمل الطابع إلا إذا خلط بمعدن آخر

فترتقي يا قوى السموات، وخذي عني نصفه!

إني أتنازل عن أنعم الحظ راضيًا.

ولكن دعي لي حبيبي وصديقي يكونا لي إلى الأبد.

* * *

(١) Don Sebastian

وهذه الطريقة في الصياغة لا تنجح دائمًا، في الخطبة أو الحديث التالي، يبدو لي أن النظم يبدأ بداءة حسنة، بداءة تذكرنا بمارلو، إلى أنه ينتهي بصور لا توائم السياق؛ ثم هي صور ركيكة إلى حد ما.

زارا . ولكنك هكذا.. هكذا ترديت.. وهكذا ساومت الأرذلين،

فإذا كنت قد فزت بحبك فهذا هو الدمار المجيد،

الدمار هو أن أظل أحكم وأن أبقى

الملكة صاحبة الأمر، لأنه ما الثروة، وما الملك، وما السلطان

ما لم تكن وسائل أضخم لإشباع الإرادة!

إنها الدرج الذي نضرب عليه لنرتفع ونصل

إلى ما نريد، فإذا حصلنا على ما نريد.. فلتسقط إذن صقالات

الصولجانات والتيجان والعروش، لأنها أدت ما عليها

وأصبحت الآن كسقط المتاع.. يجب أن تنبذ وتذال.

(العروس الحزينة[1]: للكاتب كونجريف)

* * *

ومن المحاولات التي استخدم فيها النظم للسمو بالانفعال النفسي، والتي لم تصب نجاحًا تمثيلية: ليدي ليونس[1] "The Lady of Lyons" لمؤلفها لورد

([1]) العروس الحزينة The Mourning Bride مأساة بقلم كونجريف كاتب الملاهي الإنجليزي المعروف – وهي المأساة الوحيدة التي كتبها. ظهرت سنة ١٦٩٧. وخلاصتها زواج ألفونسو أمير فالنسيا من آلميرا زواجًا سريًا لا يلبث أن تنحل عراه وشيكًا. ويسجن آلفونسو وتفر آلميرا من براثن الموت.. ثم يثور الشعب وينقذ آلفونسو من سجنه ليعود إلى زوجته من جديد (د).

ليتون[٢] L. Lyton. وهي من حيث أسلوبها تمثيلية تجافي الواقع إلى حد الإضحاك. بالرغم من اشتمالها على عقدة جيدة بحالتها التي هي عليها. وقد ظفرت بشهرة واسعة حينما ظهرت على خشبة المسرح لأول مرة:

ملنوت: حمدًا لله أن يم يكن معي سلاح، وإلا كنت قد قضيت عليهم.

مسكين! ماذا في وسعي أن أقول؟ وأين أذهب؟ هزؤ وسخرية من جميع النواحي. وهؤلاء الأجلاف الفظظة في الحانة — (يسمع ضحك من الداخل) — يا ملهم الصبر! آه لو قد حدث العرض حتى في هذه الغفلة القصيرة! إني سأناديها. إننا سننصرف من هنا. لقد أرسلت بالفعل رسولاً يمكنني أن أثق به إلى بيت أمي. فهناك، على الأقل، لا يستطيع أحد أن يحقر أحانها، أو يشمت لما أصابها من خزي! إن هناك، وهناك فحسب تستطيع أن تعرف أي الأنذال قد أقسمت على حبه.

(وبينما هو يتجه نحو الباب تدخل بولين من الفندق)

بولين: آه.. سيدي.. يا لهذا المكان من حظيرة! إنني لم أشهد في حياتي قط أمثال هؤلاء السمجاء الفطريين. أحسب أن مجرد رؤيتهم لأحد الأمراء، حتى لو كان مسافرًا متخفيًا، يدير رؤوسهم الساذجة. وا أسفاه! ألا تنكسر العربة إلا في مثل هذه النقطة! ماذا؟ إنك لست في صحة جيدة. إن العرق يتساقط فوق جبينك. وفي يدك شيء من حرارة الحمى!

ملنوت: كلا.. إنها ليست إلا وعكة طارئة، فالهواء...

---

(١) سيدة ليونس The Lady of Lyons مسرحية بقلم لورد إدورد بولورليتون E. Bulwer Lytton ظهرت سنة ١٨٣٨ ويعالج فيها فترة ما بعد الثورة (١٧٩٥ – ١٧٩٨) وقد طبعت وراجت رواجًا شديدًا وأثنى عليها النقاد ثناءً كبيرًا، فلما عرفوا أنها بقلم عدوهم اللدود ليتون عادوا فغضوا الطرف عنها (د).

(٢) إدرورد بولور ليتون E. B. Lyton (١٨٠٣ – ١٨٧٣) الشارع والقصاص والكاتب المسرحي الإنجليزي ومؤلف قصة (آخر أيام بومبي) التي شهدناها في السينما سنة ٩٦١ ومن أشهر مسرحياته سيدة ليونس وريشيليو والنقود Money (د).

بولين: ليس هو الهواء اللطيف الذي تعودته في موطنك الجنوبي (تتوقف لحظة) ما أشد صفرة وجهه! حقًا إنك لست بصحة جيدة. أين رجالنا؟ سأذهب لأناديهم. (ذاهبة).

ملنوت : كلا..

إنني. . إنني بخير وعافية

بولين: إنك.. آه.. الآن.. أعرف.

إنك تتوهم، يا سيدي العزيز – إني لأعلم أنك تتوهم. إنك تتوهم أن هذه الجدران الغليظة، وهذه التمائم الحوشية، والأرض الممتلئة بالحصباء، والخمر المزة، والأطعمة الخشنة تضايق بولين،

ربما. لكنك ما دمت بجانبي

فلن يخطر من ذلك شيء على بالي.

* * *

والملاحظ في عدد من المسرحيات الحديثة أن الكاتب يستعمل قطعة يقتبسها من الشعر العظيم في اللحظة الخطيرة القاطعة، وذلك لأن فن الكتابة المسرحية الحديثة لا يسمح للكاتب بالانتقال فجأة إلى الشعر المرسل كما كان شكسبير قمينًا بان يفعل. وقد اقتبس جت. ب. بريستلي الشعر مرتين في مسرحيته. "الزمن وآل كونواي Time & The Conways" وذلك مما نظمه الشاعر بليك[1]، كما اقتبس مقطوعات من "حلم منصف ليلة صيف" في مسرحيته: "حلم نهار صائف Summer Day's Dream". والقطعة التي اقتبسناها آنفًا من

---

(1) وليم بليك (١٧٥٧ – ١٨٢٧) الشاعر والنحات الإنجليزي المعروف بروحه الصوفية وميوله الإنسانية العاطفية وغرامه بالرمزيات (د٩.

مسرحية "العاصفة" اقتبسها درنكووتر[١] في مسرحية "أبراهام لنكولن Abraham Licoln" التي تشتمل أيضًا على فواصل منظومة؛ بل إن تمثيلية خفيفة سطحية كتمثيلية نول كوارد[٢]: "الضحك الحاضر Present Laughter" تشتمل على فقرة من شعر شللي يدخلها المؤلف بمزيج من الرقة والاستهتار لكي يؤكد أزمن عاطفية معينة. وهناك قطعة شعرية مثيرة للفكر ومن نوع مختلف في مسرحية "حفلة الكوكتيل" للشاعر ت. س. إليوت، وهي تمثيلية منظومة، لكنه هذا النظم الذي يقترب من لغة التخاطب العادية. وقد استعمل إليوت في مسرحيته هذه قطعة من شعر شللي ليتسامى بالانفعال في إحدى النقط.

ويستعمل النظم أيضًا في بعض أنواع التأثير الهزلي المضحك، وذلك كما في الفقرة الثالثة من الفقرات المقتبسة آنفًا من "ملهاة الأخطاء". والنظم قمين بان يتيح لنا قدرًا أعظم من الحيوية والغزارة في الأسلوب أحيانًا. ونحن نجد ذلك في أيامنا هذه في مسرحيات كرستوفر فراي بخاصة، وفراي هو ذلك الكاتب الذي تتسم فكاهته غالبًا بما تتسم به عاطفته أو تحريه واستقصاؤه من خيل وابتكار وتوقد. وإليك القطعة التالية من مسرحية: "السيدة لليست للحريق" في فصلها الثاني:

يا للولد المسكين! لقد مشى أخيرًا!

في العلم كما كان يمشي الليل في أحلك دجاه. ومع ذاك

---

(١) جون درنكووتر J. Drinkwater (١٨٨٢ – ١٩٣٧) الشاعر والكاتب المسرحي ومؤرخ الأدب الإنجليزي – وكتابه: Outline – of – Literature أو خلاصة الأدب كتاب معروف في مصر وفي العالم وتمثيلياته التي يقدم فيها تراجم لأكابر رجال التاريخ، ومن أشهرها أبراهام لنكولن (١٩١٩) وماري ستيوارت (١٩٢٢) أوليفر كروموبل (١٩٢٣) وروبرت لي R. Lee (١٩٢٣). وقد مثل بطولات كثير من مسرحياته (د).

(٢) نول كوارد Noel Coward (١٨٩٩ – ٠٠) ممثل ومخرج وكاتب مسرحي إنجليزي –كما أنه مؤلف موسيقي أيضًا.. ثم جند في الحرب العالمية الأولى فلما سرح تفرغ للكتابة وهو متعدد النواحي في هذا المجال، فهو يكتب الملهاة والملهاة الخيالية والدرامة والقطعة الغنائية الموسيقية الراقصة أوان Revue ومن مسرحياته The Vortex (الدوامة). وهنا لندن London Calling ومصيدة الجرذ The Rat Trap و Hay Fever و Private Lives و Cavalcade... إلخ.. وقد رأينا معظم أعماله في السينما (د).

كان موهوبًا بأجزل النعم.

إنه حينما ولد صاح صيحة جبرية؛

وبلمحة واحدة قاس المحتوى التكعيبي

لذلك المخروط العاجي الذي هو صدر أمه

ثم ضرب شهيته في خمس.

وهكذا نضج بالتدريج، واكتسب

الخبرة بإظهار النسبة بين الأشياء، وتوسع

في الزواج بأخذ العقود،

وبأفعال حركية جسمانية خاصة

صاغني.. ثم مضى بعد ذلك قُدمًا

متعمقًا أغوار السِّحرَ المقدَّر

في نور البريق اللماح الذي ترسله أرقام ذات خمس نقاط

حتى أصبح الحق بالقياس إليه مبلغ المبالغ

وحتى أصبح الموت هو القسمة المطولة

* * *

والشعر الكاذب في المسرحيات الهابطة ليس قليل الذيوع، وإذا كان الكثير من الشعر الركيك الذي تشتمل عليه مسرحيات شكسبير يمكن أن يكتب نثرًا وذلك بمجرد الاستغناء عن الأوزان، فإن النظم في كثير من التمثيليات الرديئة التي لم تعد تمثل بعد لا يزيد على كونه نظمًا إيامبيا (خماسي التفاعيل) ظاهر التكلف خاليًا من الجمال وخاليًا من الإيقاع أو الصور الهامة الشائقة — إنه نظم "مرسل" فقير مما يتسم به الشعر حقًا.

وإليك هذا المثال من ذلك النظم من مسرحية "إدوارد الأمير الأسود[١]" لمؤلفها و. شيرلي:

أسقف شانس: لا جعلنا الله نلقي بهذه الأسلحة أبدًا

حتى تجزى إنجلترا بكل الطواعين

التي جاء بها أبناؤها إلى فرنسا! إن روحي الظامئة

ظمأ الشفة المحمومة إلى بِلَّةٍ من الماء، لتشتاق

إلى أن ترى الدمار يكتسح ذلك الشعب

ريبمون: لا تترك زمامك لمثل هذه الكراهية المقيتة أيها السيد المحترم

لأن التقارير العادلة، و، واسمح لي أن أزيد فأقول الخبرة والتجربة

تصورهم صورة ميلة محببة للعدالة المنصفة.

والعالم كله يسلم بأنهم قوم بوال، وكرماء حكماء،

موهوبون بكل ما يشرف طبيعتنا!

بينما نحن، من جهة ملكهم – يجب أن نلجأ إلى الحقائق. ولا شك في أنها تصفه وصفًا بديعًا حقًا!

* * *

إن كتابة أحسن الروائع المنثورة في مسرحيات شكسبير وكونجريف وشو أصعب من كتابة الأشعار المرسلة المجودة في "تيتوس أندرونيكوس" أو "العروس

---

(١) قد لا يرى القارئ بأسًا في الرجوع إلى حاشية موجودة في طبعتي القديمة لهذه المسرحية جاء فيها: "لقد كدنا ننسى أن نذكر أن مستر شيلي كان يقصد بالتمثيلية التالية أن تشبه مآسي شكسبير!" (المؤلفة).

الحزينة" أو "باشفيل[1] العجيب". والمسرحية الثالثة من هذه المسرحيات هي وحدها التي كان مقصودًا أن تكون مسرحية هزلية مضحكة. ونثر المسرحية نفسه نثر مُقَوَّى متسامى به. ولعل المسرحية الشعرية، إذا كانت حقًا مسرحية شعرية وليست مجرد نظم قبيح شكلي، هي في الغالب من تأليف كتاب مسرحيين هم شعراء بطبيعتهم؛ أعني شعراء من الله عليهم فيما من عليهم به من مواهب بغرام شديد لا مثيل له باللغة من أجل اللغة، بينما المسرحية النثرية يؤلفها أولئك الذين هم كتاب نثريون بطبيعتهم، أعني كتاب لا تهمهم اللغة إلا بوصفها أداة صالحة لما يتوخونه من الاتصال الذهني ونقل المعلومات، وإن يكن الشعر يحاول غالبًا أن يوصل إلى أذهاننا ما لا يمكن توصيله إليها بالنثر. أما ذلك النثر الشعري الذي يكتبه فلكر Flecker أو سنج Synge فهو منزلة بين الشعر والنثر: وأما الجمع بين الشعر وبين النثر عند شكسبير أو دريدن[2] فهو من إملاء عمليات العبقرية التي تستطيع معالجة كل من الشعر والنثر معالجة متساوية الحسن في الحالتين، وغالبًا ما تقترب مسافة الخلف بين الاثنين إذ يستعمل كل منهما بما يتراءى أنه الأنسب لمادة الموضوع أو النغمة التي يعالجانها.

إن البواعث الحقيقية مدفونة على الأرجح في الإيقاعات الجسدية أو في العقل الباطن. والمشكلة هنا، شأنها شأن مشكلة نشأة الفن برمتها، ليست قابلة للحل الكامل. إلا أن ثمة أيضًا تقاليد واصطلاحات مسرحية لاستعمال النثر والشعر في المسرحية، إلا لما كدنا نجد هذا السيل من المسرحيات الشعرية الفاسدة يلفقها أناس ليسوا شعراء بطبيعتهم. ومن المسلم به إجمالاً في مسرحيات عصر إليزابيث

---

(١) The Admirable Bachville باشفيل العجيب بقلم شو (١٩٠٠) مسرحية أخذها عن قصته (حرفة كاشل بيرون Cachel Byron's Professio) (د).

(٢) يبدو لي أن دريدن قد كان عبقريًا حقيقيًا أقل حظًا في بيئته التاريخية والفنية والذهنية من شكسبير. وقد أكون مخطئة في هذا تمامًا (المؤلفة).

ومسرحيات اليعاقبة[1] ومسرحيات "البطولة" أن يتحدث الأشخاص ذوو المراتب الرفيعة بالنظم في حين يتحدث الخدم وأهل الريف السُذّج بالنثر. وفي العهود التي كانت أغلبية الطبقة العاملة أغلبية أمية لا تقرأ ولا تكتب بينما كانت الأرستقراطية تقبل على الفنون وترعاها بحماسة، كانت الاختلافات في لغة الحديث والتخاطب أبعد مما هي عليه اليوم؛ وقد كان هذا التقليد يقوم في الراجح على الملاحظة. إلا أن تصويرًا واقعيًا لهذه الاختلافات ربما كان مما لا تكاد تقبله جماهير المسارح في تلك العهود، وهي الجماهير التي كانت خليطًا شديدًا من ناحيتها الاجتماعية. ومن المحتمل أن إحدى الطبقات لم تكن تستطيع فهم مصطلحات الطبقة الأخرى كما لا يزال هذا هو الشأن اليوم على نطاق أضيق وفي أبعد المستويات تخلفًا في التعليم أو المراتب الاجتماعية. لقد كان التقليد الذي يوجب بأن يكون الكلام الأكثر أناقة واستغراقًا في الفكر، والمفردات اللغوية الأكثر تنوعًا، وهما الكلام والمفردات اللذان تستعملهما الخاصة الأرستقراطية، مصوغين صياغة نظمية، في حين يكون كلام العامة نثرًا مرسلاً.. لقد كان هذا التقليد طريقة حسنة كأي طريقة غيرها من الطرق التي توحي بالفروق بين الطبقات دون إيذاء لشعور أية طبقة منها. (ويمكن الاحتجاج بأن البلاهة أو الغباوة التي يوصم بها الخدم فوق منصة التمثيل اليوم هي أكثر إيذاء وإهانة لهم من مجرد وضع الفروق الكلامية بينهم وبين سادتهم). وفي بعض المسرحيات الهندية القديمة نجد الطبقة العليا من الهنود تتكلم اللغة السنسكريتية بينما تتكلم الطبقة الدنيا اللسان البراكريتي Prakrit، وهذه طريقة للتمييز اللغوي بين الطبقات دون حط من مقام الطبقة الدنيا، وهذا أشبه بأن يتكلم الملك باللسان اللاتيني بينما يتحدث خادمه باللسان الإيطالي الدارج.

([1]) اليعاقبة Jacobeans هم شيعة جيمس الثاني ملك إنجلترا وقد قاموا بسلسلة من الفتن الفاشلة سنة ١٧١٥ و ١٧٢٥ (د).

على أن هذا التقليد كان يقف العمل به حينما تنشغل الشخصيات الأرستقراطية مثل بياتريشي وبندك[1].. في أحاديث عادية تافهة؛ أو حينما يتصنع أحد الخدم أمارات الشرف والنخوة كما يفعل ذلك آدم العجوز في "كما تهواه". وثمة تقليد متبع في جميع الطبقات بغض النظر عما بينها من فروق، هو غلبة استعمال النثر غلبة مفهومة لا خفاء فيها على ألسنة الشخصيات الشريرة، كما نجد ذلك على لسان دون جون في "جعجعة بلا طحن"، وعلى لسان ياجو في بعض الأحيان في "عطيل" وعلى لسان ثرسيتس في "تروويلس وكريسيدا"؛ وعلى ألسنة الساخرين المستهترين أمثال لوسيو في "دقة بدقة" وباندداروس في "ترويلس وكريسيدا"؛ وإذا كان أمثال هؤلاء يتسمون بانفعالات نفسية أعنف أو أسمى أو انفعالات أوفى كرامة وإجلالاً فقد يرتفعون بأحاديثهم إلى الشعر. وفي "عطيل" نجد النثر هو لغة كلام ياجو في أدنأ أحاديثه وأشدها خلسة، وذلك حينما نسمعه يتحدث إلى روديجو، بينما نراه يعبر عن "حقيقته الداخلية" بواسطة النظم حينما يتحدث إلى نفسه. وإنوباربوس في "أنطوني وكليوبترة" يرسل أحاديثه الساخرة المستهترة بالنثر، لكنه يصف مفاتن كليوبترة الساحرة بالنظم، وفي ساعة ندمه وتوبته، واحتضاره بعد هجره سيده، تراه يتكلم الشعر الفصيح بخاصة. وشيلوك يتحدث بالنثر في مفاوضاته المتصلة بالعمل، لكنه يتحدث بالنظم في مشهد المحاكمة، وفي المناسبات الأخرى ذات الانفعالات القوية وفي تمثيلية هنري الرابع بجزءيها يتحدث الأمير هنري بالنثر مع خلانه أصدقاء الحان، لكنه يتحدث بالنظم في الشئون العليا الأكثر صلة بمهام الملك. وهذا الفرق يلفت النظر بصورة واضحة بحيث أنه حينما حدث أن انقطع حبل القصف والمرح في ذلك الحان حيث يدور الحديث (بالنثر) بين القاصفين، وذلك لوصول الشريف، وبالأحرى: العمدة أو مأمور الأحكام، للتحقيق في حادث سرقة بعض المنقولات، رأينا الأمير هنري يترك

(1) من شخصيات شكسبير في "جعجعة بلا طحن" (د).

رفاقه، ثم يخاطب الشريف بالنظم المرسل، فإذا انصرف الشريف رأينا الأمير هنري يعود من جديد إلى النثر.. كما يعود إلى رفاقه أفراد تلك الشرذمة الهابطة.

على أن الطالب الذي يقوم بفحص تمثيلية لشكسبير أو دريدن أو لكاتب معاصر لأي منهما يستطيع أن يتعلم الشيء الكثير عن الشخصية وعن فنون المسرح، وذلك بالوقوف عند كل نقطة في مخطوطة المسرحية يجد فيها تحولاً من النظم إلى النثر أو العكس، ثم التساؤل عن شبب حدوث هذا التحول. ولعل هذا هو الملاحظ في أوسع صوره في تمثيليات شكسبير الأخيرة، إلا أنه من الأمور الجديرة بالنظر في كل تمثيلية من تمثيلياته تقع فيها تلك الظاهرة، فحتى إدخال قطعة صغيرة جدًا من النظم المرسل في "زوجات وندسور المرحات" له وظيفة مسرحية محددة. ومن المفيد أيضًا ملاحظة التحولات التي تحدث من الشعر المقفى إلى الشعر المرسل والعكس، وقد يكون لهذه التحولات أسبابها المختلفة في المراحل المختلفة، واستعمال البيتين من الشعر من قافية واحدة لختام المشهد إن هو إلا تقليد من التقاليد، إلا أنه قد تكون له وظائف أخرى أكثر دقة ولطفًا من مجرد إنهاء المشهد بهما، (أي بهذين البيتين من الشعر المقفى)، بعضها وظائف تقليدية وبعضها ابتكارات فردية أو شخصية.

ويجب على الطالب أن يتذكر بهذه المناسبة أن أي شيء يسمى أغنية في تمثيلية ما كان مقصودًا به أي يغنى بالفعل، ويجب لهذا ألا يعد مجرد قطعة من الشعر واردة عفوًا في النص، بل هي فوق كونها شعرًا واردة بوصفها إحدى المؤثرات الموسيقية. والإلمام بالمشكلات التي عرضنا لها هنا يفيدنا أيضًا في دراسة المسرحيات الحديثة النثرية شبه الواقعية، أو في دراسة مشكلات الأسلوب العويصة ومشكلات هذا النوع المختلف من المذهب الواقعي التي تثيرها هذه اللجاجة المستمرة في كتابة مسرحيات شعرية حديثة. ونحن إذا أردنا أن نستخلص آخر ما يمكن أن ننتفع به من نص إحدى المسرحيات فمن المفيد دائمًا أن نقوم

بتلك الرحلة الخيالية إلى غرفة مكتب المؤلف المسرحي وأن نحاول فهم أي حاجيات المسرح أملت عليه استعمال ذلك الابتكار أو تلك الحيلة أو استعمال الأسلوب أو النمط الكتابي الذي وقع عليه اختياره، فهذا يمكننا من فهم الكثير من الأمور التي لم نكنه نستطيع إدراكها من قبل، بل يجعلنا نلتمس الأعذار لكثير من المعايب وأوجه النقص التي كنا نأخذها على الكاتب.

الجزءُ الثانِي

الدراسة للامتحانات

الفصل العَاشِر

أنماط المسرحية

"منظر قصير.. طويل.. عن بيراموس
الشاب وحبيبته تسبه، نرى فيه فرط
السرور المفجع؛" فكيف تجتمع المسرة
والفجيعة، والقصر والطول! إن هذا هو
الثلج الساخن، الثلج العجيب الغريب!

(حلم منتصف ليلة صيف – ف ٥ – م ١)

إن جميع أنواع التعريف في ميادين الفن المختلفة هي من الأمور الخطيرة، لأنها تكون ولا بد تعريفات أضيق مما ينبغي في ناحية من نواحيها. ومأساة "الملك لير" هي على الأرجح أشد مآسي شكسبير عمقًا وأكثرها إيجاعًا للقلوب، إلا أننا نجد في تلك المأساة نفسها نتفًا من الهزل والتضحيك. بل هناك ما هو أغرب من هذا وأدعى إلى الدهشة في مأساة "أنتيجوني" لسوفوكلس. حيث نجد جنديًا يمكن أن يوصف بأنه شخصية مضحكة في تلك المأساة المؤلمة. وأنقى أنواع المآسي التي نعرفها هي مآسي راسين، تلك المآسي الغريبة على أذواق الكثيرين من الشعب الإنجليزي. ومثل هذه تمثيلية "جعجعة بلا طحن" التي هي ملهاة على التحقيق، ولكن قساة القلوب المتحجرة أنفسهم من أهل عصر إليزابيث ما كانوا ليجدوا في منظر فتاة صغيرة مغمى عليها أمام المذبح بعد تهمة ملفقة في يوم زواجها منظرًا مثيرًا للتسلية. و"دقة بدقة" ملهاة لا ريب، إذا كانت الملهاة تمثيلية ذات نهاية سعيدة، إلا أن موضوعها الأساسي هو معضلة قاسية مستعصية على الحل عالجها

شكسبير عن طريق العواطف والأشجان. و"فولبون" ملهاة صاخبة، ولكن الورطة التي ألمت بسيليا العفيفة الطيبة ليست من الأمور الهزلية المضحكة، وحديثها يشعرنا بالمعالجة الجدية لهذه النقطة من عقدة المسرحية:

سيليا: يا لله وملائكته الصالحين! أين وإلى أي مكان

غاص الحياء من نفوس الناس، حتى أصبحوا بهذه السهولة

يجرأون على ثلم عرضك وأعراضهم؟

وهل ذلك الشيء الذي كان دائمًا سببًا للحياة،

يجوز أن يذل لسبب هو أحط الأسباب وأخسها،

وأن تطرح العفة جانبًا من أجل المال؟

(فولبون – ف ٣ – م ٦)

و"روميو وجولييت" مأساة، إلا أنها تشتمل على شخصيتين هزليتين رائعيتن، هما مركوشيو ومربية جولييت.

إن المزج بين المأساة والملهاة هو بالفعل مما ينطبق على خبرتنا العادية بالحياة. فقد يقع في المجتمع الصغير عينه، وفي وقت واحد، مرض زيد وتوفيق وعمرو، والخطبة التي لا تلبث أن تنفسخ والخطبة السعيدة الموفقة، وموت هذا وميلاد ذاك، ووقوع حادث مضحك بكيفية سخيفة في المطبخ، ولقاء مؤلم في غرفة الاستقبال. إن الحياة شيء أشبه بذاك. وقد كان في هذا ولا غرو مقنع لشكسبير وغيره من الكتاب في المزج بين العنصرين، عنصر الفجيعة والألم، وعنصر الضحك والفكاهة؛ أضف إلى ذلك أن ثمة أناسًا يأخذون الحياة مأخذ الأسى، وأناسًا أضحل عقلية من هؤلاء وأشد سطحية، لكنهم في بعض الأحيان ممن يتيسر العيش معهم ومعاشرتهم لأنهم يتخذون من معظم جوانب الحياة ملهاة

ضاحكة. والمسئلة هنا مسئلة مزاج أكثر منها مسئلة تجربة وخبرة. وقد قال الدكتور جونسون في مقدمته لشكسبير:

"إن شكسبير لم يوحد بين القوى المثيرة للضحك وبين القوى المثيرة للحزن في ذهن شخص واحد فحسب بل في بناء واحد. وتكاد جميع تمثيلياته تكون موزعة بين شخصيات جدية وشخصيات مضحكة، ثم هو يقدم لنا في خلال التطورات المتتابعة التي تمر بها خطة المسرحية الجد والحزن أحيانًا، ثم الرعونة والضحك أحيانًا أخرى.

"أما أن هذا عمل مناقض لقواعد النقد فقول سرعان ما نسلم به، إلا أن ثمة دائمًا مصرفًا عن قوانين النقد إلى الطبيعة، إن غاية الكتابة هي التعليم، أما غاية الشعر فهي التعليم بإدخال المسرة على النفس وإمتاعها. ونحن لا يمكننا أن ننكر أن المسرحية المختلطة التي تجمع بين ما يحزن وما يضحك قد تنقل جميع ما تحمله المأساة أو الملهاة من تعليم وتثقيف لأنها تتضمن العنصرين فيما تداول بينهما في أثناء العرض، وتقترب من مظهر الحياة أمثر مما يقترب أحد العنصرين منفردًا، وذلك بإظهار كيف أن المكائد الشديدة والخطط الطفيفة قد ينجح بعضها بعضًا أو يمنع بعضها وقوع البعض، وكيف يعمل العلية والسفلة معًا في نظام الحياة العام بالارتباط أو التشابك الذي لا مفر منه ولا مندوحة عنه".

ونحن ربما نشعر في أيامنا هذه بما ينطوي عليه أسلوب الدكتور جونسون من جزالة قد تبلغ حد الإفراط، إلا أننا مع ذا كلا نكاد نرانا نختلف معه فيما يريد أن يقول.

لقد تكون ثمة أنواع من المسرحية المختلطة غير المسرحية التي تختلط فيها المأساة بالملهاة. فالملهاة السلوكية عند بن جونسون وعند الكثيرين من كتاب عصر عودة الملكية المسرحيين، وهي المسرحية التي يسخر فيها كتابها هؤلاء من النقائص الجارية التي عرف بها العصر الذي يعيشون فيه، تتكون في الغالب من

الملهاة الأخلاقية وملهاة الدسيسة. وتمثيلية "رتشرد الثاني" هي تمثيلية تاريخية، و"هنري الثامن" تمثيلية تاريخية بقدر ما هي معدودة تمثيلية ملابس وأزياء تاريخية، إلا أن كلتا التمثيليتين باهتمامهما العظيم برسم الشخصيات وما تشتملان عليه من تغير الحظوظ ذلك التغير الملحوظ، يمكن تصنيفهما تحت فرع المآسي. و"ماكبث" من المسرحيات التي كان يمكن ان نعدها مسرحية تاريخية، لأن شكسبير أخذ موضوعها من "أخبار هولنشد[1] Holinshed's Chronicles"؛ ومسرحية بريستلي: "لقد كانت هنا من قبل I Have Been Here Before" هي مسرحية أفكار من حيث أنها تناقش نظرية خاصة عن "الزمن"، ثم هي ملهاة من حيث أنها تنتهي نهاية سعيدة؛ ثم هي تقترب من أن تكون مأساة أيضًا من حيث أن جانبًا من موضوعها هو جانب جدي محزن. ومسرحية الكاتب السوفييتي أفينوجينوف Afinogenov : "الهدف البعيد: Distant Point" – التي طالما مثلت في إنجلترا – هي مسرحية دعاية شيوعية إلا أنها لا تفتقر إلى عناصر المأساة الأصلية. ومسرحية "فاوست" لجيته قد تسمى مأساة فلسفية من حيث موضوعها الذي هو من أفظع الموضوعات المسرحية ابتي تخطر على قلب بشر، إلا أنها مع ذاك مليئة بفقرات من الملهاة والهجاء اللامز والهزل والفقرات الغنائية الوجدانية. ويمكننا ذكر عدد لا يحصى من أمثلة اختلاط الأنماط المسرحية اختلاطًا لا يخفى عن عين المتأمل، وربما بمنتهى السهولة واليسر بين الروائع المسرحية المعترف بها، أكثر مما نجد ذلك بين تلك المسرحيات التجارية الأكثر فجاجة وسخفًا، تلك

---

(١) أخبار هولنشد Holinshed's Chronicles – هي تلك الأخبار التاريخية الثمينة التي تشبه عندنا أخبار الطبري او تاريخ ابن الأثير أو تاريخ أبي الفدى وقد أنشأها رفائيل هولنشد المتوفى سنة ١٥٨٠ والذي ورد على لندن في عهد الملكة إليزابيث واستخدمه الطابع والناشر ريجينولد ولف R. Wolf مترجمًا ومحررًا فحرر الأخبار وهو يعمل عنده وكان ذلك في سنة ١٥٧٧ – وكان يعاون في تحريرها عدد كبير من المساعدين والمقتبسين والملخصين، أما الجزء الذي كتبه هو بخاصة فهو تاريخ إنجلترا. وكان هولنشد ومعاونوه يكثرون من الحوادث القصصية التي انتفع بها شكسبير وغيره في أخذ عقد مسرحياتهم (د).

(١) ألكسندر نيقولا فتش أفينوجينوف (١٩٠٤ – ١٩٤١) من الكتاب الروس الذين نشأوا في ظل النظام القديم ولم يتحمسوا إلا قليلاً للنظام الجديد في الاتحاد السوفيتي ومن ثمة كان موضع الريبة.. إلا أنه كان يبشر بمستقبل عظيم للمسرح لو لم تقتله قنبلة ألمانية في الحرب العالمية الثانية، ومن مسرحياته: حبوا أسبانيا! (١٩٣٦) ومن قبلها: الهدف البعيد، وقد ظهر فيهما تأثره بتشيكوف. وقد مثلت له بعد موته (٤٣) ملهاة On the Eve (د).

المسرحيات التي هي أكثر قابلية للانطباق على أحد القوانين المسرحية إذ ألفها كتابها وفي بالهم في كثير من الأحيان أحد هذه القوانين.

على أنه من المفيد، إذا جعلنا في بالنا هذا التداخل المستمر بين الأنواع المسرحية، بل بين ما فيها من تناقض، أن نضع بين يدي القراء هذا التصنيف التقريبي لأنواع المسرحيات. والظاهر أن أقدم ناشري تمثيليات شكسبير كانوا يدركون شيئًا من ذاك حينما قسموا مسرحياته إلى "ملاه" و"تاريخيات" و"مآس". وقد كانت شخصية شكسبير "بولونيوس" ذلك الذي كان يزعم نفسه ناقدًا، وإن لم يكن ثمة إلا القيل مما يبرر هذا ويؤيده، شخصية أشد تدقيقًا من هؤلاء الناشرين في تمييزها بين أنواع المسرحيات، وإن كانت في ذلك أقل جدوى، مثلها في ذلك مثل معظم المدققين المغرورين وأهل الصلف والخيلاء، وها هو ذا يقول لنا في المشهد الثاني من الفصل الثاني في "هاملت":

"إنهم أحسن الممثلين في هذا العالم، سواء في المأساة أو الملهاة أو المسرحية التاريخية أو المسرحية الريفية الرعائية، أو الهزلية الريفية، أو الريفية التاريخية، أو المسرحية التاريخية المفجعة، أو الريفية – التاريخية – الهزلية – المفجعة؛ أو التمثيلية التي ترسم وحدة المكان أو القصيدة التي لا تتقيد بهذه الوحدة".

ونحن في حاجة بلا شك، بالإضافة إلى مصطلحات بولونيوس هذه، إلى بعض المصطلحات الأخرى لكي نصنف جميع الأنواع المسرحية التي يتقبلها لناس عادة في تلك البلاد؛ إلا أننا سوف نتجنب هذه الأسماء المركبة المعقدة التي لجأ إليها بولنيوس.

وأول ما يجب علينا هو التنبه إلى هذا الفارق التقليدي بين المأساة والملهاة؛ وهذا فارق حقيقي وهام؛ والتمييز الأصلي الذي لا يزال يعلم الآن بوصفه التعريف المدرسي المأخوذ به هو أن المأساة تنتهي نهاية محزنة في حين تنتهي الملهاة نهاية

سعيدة. ويعني هذا عادة، من أجل أغراض مسرحية بحتة، أن ختام المأساة يكون بموت أحد شخوصها على الأقل، في حين تنتهي الملهاة بزيجة واحدة على الأقل أو بتوفيق واحد أو تسوية أو مصالحة بين طرفين من أطرافها، وهذا بالرغم من أن الموت في الحياة الحقيقية ربما كان تحررًا من المقاساة والمكابدة، في حين أن الزواج ربما كان في بعض الأحيان بداءة تعاسة طويلة يستوي فيها الطرفان. على أننا نجد هنا كما هي الحال في جميع أنواع الأدب الأخرى، نعمة التغيير، والطريقة العامة للتفكير، والأسلوب الانفعالي في تناول الموضوع، أكثر أهمية من طبيعة النهاية. إن أرسطو يقول: "إن المأساة تطهر أرواحنا بواسطة الرأفة والرعب". ويقول موليير ما معناه "إن وظيفة الملهاة هي أن تجعل أهل الأدب والحشمة يضحكون" وهذان التعريفان هما أكثر قبولاً. فالمأساة تتناول الحياة تناولاً جديًا، وتتضمن الإحساس بأهمية الحياة وإن تكن تتضمن أيضًا الإحساس بما فيها من صعاب. إنها تعالج ما تعانيه الإنسانية من ألوان الصراع والمعضلات والآلام؛ أما الملهاة فمليئة بالطرب والجذل وخالية من الهم، ولها في الكثير من الأحيان إدراك سليم بقيم الأشياء وبالنسبة لبعضها البعض إذا نظرنا إليها من وجهة الذوق العام، إلا أنها عادة أضحل وأقل عمقًا من المأساة. وحينما تكون الملهاة على شيء حقيقي من العمق، كملهاة "عزيزي بروتس Dear Brutus" مثلاً للكاتب ج. م. باري، أو ملهاة كرستوفر فراي "السيدة ليست للحريق" فقد يشعر المتفرج على الأرجح بلفحة من أنفاس المأساة.

وأسلوب المأساة أفخم عادة من أسلوب الملهاة؛ والمأساة الشعرية أكثر شيوعًا من الملهاة الشعرية؛ والاتجاه نحو الحياة، ولاسيما نحو مشكلات العلائق الشخصية التي يتناولها كاتب المآسي، أشد تجهمًا وأكثر امتلاء بالتبعات؛ وربما وجدنا تقوية للانفعالات تكاد تكون مستمرة من أول المأساة إلى آخرها كما نلمس ذلك في المآسي اليونانية ومآسي راسين، ومآسي شكسبير الأربع الكبار (هاملت ولير وعطيل وماكبث) وفي أحسن مآسي إبسن؛ بينما في الملهاة، رغمًا عما قد

تشتمل عليه أحيانًا من التوتر. لا تقع تقوية الانفعالات بصورة مستمرة، ثم نحن لا ننتظر حدوث أي شيء ذي صبغة جدية شديدة. وقد تذكرنا المأساة حتى في أيامنا هذه بأن أقدم وظيفة للمسرحية كانت في حدود ما نعلم وظيفة سحرية أو دينية. أما الملهاة فهي على الأرجح لا تذكرنا بذلك. والمأساة أشد ميلاً من الملهاة إلى أن تكون شخصياتها شخصيات ملكية أو من الساسة أو على الأقل من الأغنياء والمثقفين، وذلك لأن الكارثة في المأساة يجب أن تمس مجتمعًا بأسره، وذلك لكي تبلغ أعظم ما يتيسر لها من قوة؛ أما في الملهاة فقد يكفي أن نرى ما يحدث لستة أشخاص تجمعهم غرفة جلوس واحدة، ومن ثمة كانت الطبقات الوسطى هي التي تتيح معظم البيانات الاجتماعية للملهاة. ومن آثار انتشار الديمقراطية السياسية أن أخذت المأساة اليوم تشتمل في كثير من الأحيان على أبطال وبطلات من الطبقة العاملة – وهذا توسيع ثمين لنطاق إمكانيات المسرحية. وفي مسرحية "نهاية المطاف Journey's End" للكاتب شريف Sheriff نرى جنودًا من الشباب يعالجون معالجة مسرحية مفجعة وهم مجتمعون في خندق صغير؛ وفي مسرحية إليوت: "التئام شمل العائلة" نرى إحدى الأسر المتوسطة الحال، وإن كانت ذات مسحة أرستقراطية، تقدم إلينا المادة اللازمة لمأساة شعرية مستلهمة من المأساة اليونانية. وفي مأساة "الراكبون إلى البحر Readers to the Sea" للكاتب الأيرلندي سنج نرى طائفة من فقراء الفلاحين يتسمون بسمة من الجلال المفجع.

ومن الممكن تصنيف الأنماط الرئيسية للمسرحية في ثبت يوضع بين يدي الطالب، لكن هذا لا يغني عن لفت نظره إلى أنه سوف يجد في جميع هذه الأنواع استثناءات وتدخلات وألوانًا من الشذوذ والخروج على القاعدة.

١ – المأساة:

المأساة تمثيلية ذات نهاية محزنة، تقع فيها وفاة على الأقل. وفعلها – أي موضوعها – وأفكارها – يعالجان معالجة جدية تنطوي على احترام الشخصية

الإنسانية والرفع من شأنها. والشخصية الرئيسية – بناء على ما ذهب إليه أرسطو – ورأيه في ذلك لا يزال صالحًا للأخذ به في كثير من الأحيان – شخص ذو خلق عظيم ومركز مهم حاقت به الكوارث من جراء نقطة ضعف في شخصيته، كتهور أوديب مثلاً، أو طمع ماكبث أو سلامة نية عطيل وسرعة تصديقه. ومن العادة أن يكون أسلوب المأساة أسلوبًا سليمًا من حيث قواعد النحو والصرف – إذ فخامة الأسلوب وجلاله يأتيان من الداخل ويعبران عن الأهمية المفجعة للكائنات البشرية والمواقف التي تجد نفسها فيها، وذلك كما في اللغة الدارجة لمسرحية: عربة الترام التي اسمها الرغبة A Street-car Named Desire وأجزاء من مسرحية: أطفال في حلل رسمية Children in Uniform أو مسرحيتي آرثر مللر[1]: مت بائع Death of a Salesmen و"البوتقة: The Crucible".

ومن السمات المهمة للمأساة الصادقة الأصيلة أنها تترك في نفوسنا إحساسًا بعظمة الإنسان وبالمكابدة والمعاناة التي تنطوي عليهما الحياة الإنسانية؛ إن هؤلاء المخلوقات المعتزين إلى آخر حدود الاعتزاز بفرديتهم وذلك على الرغم من ضآلتهم.. أولئك الذين يناضلون المقادير.. هم على درجة عظيمة من الأهمية. ومما نلاحظه في المأساة أن الورطة أو المعضلة التي تواجه إنسانًا من الناس تصبح شيئًا غير قابل للحل بعد أزمة من الأزمات، كما نلاحظ استحالة الارتداد إلى الوراء، واستحالة الجواب السهل أو النهاية السعيدة. وألوان الصراع العاطفي في المأساة شديدة العمق بعيدة الغور وتكاد تكون مما لا يمكن للبشر أن يحتمله، بيد أن المخلوقات التي تقاسي هذه الآلام هي مخلوقات جديرة باهتمامنا.

---

(1) آرثر مللر A. Miller (١٩١٥ – ٠) الكاتب المسرحي الأمريكي الناشئ وهو يبشر بمستقبل عظيم، ومن أشهر مسرحياته ميع أبنائي All My Sons (وهي مسرحية عن الأسلحة الفاسدة) (د).

٢ – الميلودرامة:

الميلودرامة هي إحدى القريبات الفقيرة التي تمت بوشيجة للمأساة؛ ومن الممكن أن تنتهي نهاية محزنة أو نهاية سعيدة؛ ولو أن النهاية المحزنة – التي قد تكون كومة من جثث الضحايا أو معتوهًا مخبلاً يعوي ويصرخ – ربما كانت أقرب إلى الروح الميلودرامي التام. وتتميز الميلودرامة من المأساة الصحيحة الجيدة بإظهار الشخصيات في صورة أشد عنفًا: وفي حالة لا يحتمل أن نجد لها شبيهًا في الخير أو الشر في الحياة الواقعية؛ وتتميز أيضًا بافتقار مؤلفها إلى البصيرة السيكولوجية الصادقة، وبعقدتها الخيالية غير الطبيعية التي ربما أثارت ضحكنا بما تشتمل عليه من أهوال وإحساسات مفتعلة؛ كما تتميز بدوام إرضائها لميول الجماهير إلى الإثارات القوية والاحسيس الجياشة الصخابة. وقد تفضي الميلودرامة أيضًا إلى رقة المشاعر المفتعلة حينما يتصنع الكاتب تصوير انفعال رفيع أو عاطفة رقيقة. ومن الميلودرامات القديمة ميلودرامة شكسبير "تيتوس أندرونيكوس" و"يهودي مالطا[١]" لمارلو؛ وليس مما يحتاج إلى الكثير من إنعام النظر أن نتبين أن هاتين المسرحيتين ليستا من مستوى المأساتين الرفيعتين "عطيل" و"إدوارد الثاني".

على أن من الممكن أن نسارع فنرفض المسرحية بوصفها ميلودرامة. فثمة ميلودرامات جيدة يشار إليها الآن في الفهارس أحيانًا على أنها "درامات" فقط أو على أنها "درامات قوية"، كما أن ثمة ميلودرامات سيئة. ومن الأمثلة البشعة للميلودرامة التي ليس فيها نقطة واحدة عليها مسحة من الصدق، وذلك إلى حد كبير بسبب حوارها المتكلف البادي الصنعة، مسرحية: "جورج بارنول" المذكورة آنفًا. وعقدة مسرحية "سيدة ليونز" للورد ليتون عقدة بعيدة الاحتمال جدًا وحوارها

(١) يهودي مالطا The Jew of Malta مسرحية بقلم مارلو ظهرت سنة ١٥٩٢. وخلاصتها أن سلطان تركيا – أوال: Grand Seignior يفرض الجزية على جزيرة مالطا ويقرر أن يقوم يهود الجزيرة بدفعها. ويقاوم براباس أحد أغنياء اليهود فرمان السلطان فتصادر أملاكه ويحول قصره إلى دير للراهبات. وينتقم براباس لنفسه يقتل ابنته أبيجيل Abigail وقتل حبيبها وآخرين. ويحاصر الأتراك الجزيرة.. ويكون الخائن الذي يسهل لهم الاستيلاء على قلعتها هو براباس نفسه.. ومن ثمة يقيمه الأتراك حاكمًا عليها. ويحاول اغتيال القائد التركي ولكنه يفتضح فيلقى به في مرجل ماء مغلي (د).

لا يتناسب وموضوعها، إلا أنها مع هذا غير خالية تمامًا من المحاسن، ويمكن أن تتكشف عن تمثيلية جديدة إذا مثلت تمثيلاً حسنًا وبصدق وإخلاص (ولم تتح لي الفرصة مشاهدتها). ومسرحية "مخلب القرد The Monkey's Paw" للكاتب و . و . جيكوب[1] W. W. Jacob مثال للميلودرامة البارعة التي لا يصح أن يستهان بها أو يغض من شأنها، وإن أمكن أن يحتج بأن موضوع الرغبات التي يفضي تحقيقها على هذا النحو إلى التعاسة مشحون بالتضمينات المفجعة القوية، وأن هذه التضمينات القوية هي التي تكسب المسرحية تلك المسحة من الجلال. وثمة عدد كبير من التمثيليات الحديثة الجيدة التي تشتمل على بعض العناصر الميلودرامية، إلا أنها أبعد من أن تكون تمثيليات خالية من المحاسن الأدبية. ومسرحيتا "الدكتور أنجيلوس Dr. Angelus" و"المشرح The Anatomist" وكلتاهما لكاتب جيمس بريدي J. Bridie لهما عقدتان مثيرتان غاية الإثارة – إلا أن عقدة المسرحية الثانية قائمة على الحقيقة مع ذاك! والشخصيات في كل منهما، أو بعض هذه الشخصيات، أخصب وأشد نضجًا من شخصيات الميلودرامات القديمة المليئة بالخطب الشعبية الطنانة، وحوارها أقرب إلى حوار الحياة الواقعية؛ إلا أن هذه الميلودرامات لا تصل إلى الذرى التي نعرفها عادة للمآسي العظيمة الحقيقية. ولعل من الأنسب أن نطلق عليها اسمًا قريبًا من "المأساة الطبيعية" أو ربما: "المأساة ذات الصبغة الصحفية"!

ويجب علينا ونحن نميز بين الميلودرامة والمأساة أن نتذكر أن عقدة المأساة العظيمة قد تكون عقدة مثيرة للعواطف إثارة شديدة – وجميع مآسي شكسبير من هذا النوع – ولكنها تختلف من عقدة الميلودرامة من حيث أنها يبدو عليها إلى حد ما أن وقوعها محتمل من الناحية النفسية. ويجب أن نتذكر أيضًا أن الحياة الواقعية

---

(1) و . و . جيكوب (William Wymark Jacobs ١٨٦٣ – ١٩٤٣ كاتب قصص فكاهية وقصص بحرية (مكشوفة!) يقبل عليها القراء! إقبالاً كبيرًا، وله قصة رعب كبيرة هي مخلب القرد – وقد حولها إلى مسرحية – وله عدد من التمثيليات التي تتسم بما تتسم بها قصصه (د).

أكثر إثارة بكثير مما أراد لها بعض المعتزلة من النقاد المتزمتين أن تكون؛ إن ثمة الشيء الكثير مما هو عنيف وغير معقول في الطبيعة الإنسانية العادية بما يكفي لخلق عدد كبير من العقد المسرحية المثيرة للإحساسات العنيفة في سنة واحدة أو نحوها!

٣ – تمثيلية البطولة:

لقد كانت تمثيلية البطولة نمطًا من أنماط المأساة المسرفة أو المبالغ فيها التي شاعت في إنجلترا في زمن دريدن. وهي تعالج موضوعات الحسب والشجاعة، وأسلوبها أسلوب طنان متشامخ يكاد أهل العصر الحاضر يعدونه أسلوبًا مضحكًا وعابثًا. وقد تشتمل مسرحية البطولة على عقدة ثانوية سوقية إلى درجة تثير العجب؛ وفي كثير من الأحيان تكون هذه العقدة الثانوية عقدة غير ملائمة للعقدة الأصلية. ولعلهم كانوا يقصدون من هذا خلق مأساة من نوع جديد أعظم شأنًا من المأساة التقليدية، ولعل تشهيهم الإثارات الحسية البالغة القوة كان جزءًا من رد الفعل ضد الحركة الطهرية؛ إلا أن هذا اللون قد مات الآن وانتهى؛ ومن أمثلته مسرحية كونجريف: "العروس الحزينة The Mourning Bride"؛ ومسرحية دريدن: "دون سباستيان" ومسرحيته: "فتح غرناطة The Conquest of Granada". أما مسرحية دريدن "الكل في سبيل الحب All for Love" فالأرجح حسبانها مأساة صحيحة.

٤ – تمثيلية المشكلة:

هذا مصطلح مفيد لإطلاقه على ذلك النوع من التمثيليات التي تعالج مشكلة من المشكلات الاجتماعية أو الأخلاقية الخاصة حتى نجعل الناس يفكرون في تلك المشكلة تفكيرًا لوذعيًا. وتمثيلية المشكلة تتميز عادة بنغمة مفجعة إلى حد ما من حيث أنها تعالج بطبيعة الحال المعضلات الإنسانية المؤلمة. إن تمثيلية المشكلة هي هذا النوع من التمثيليات التي توجه بطريق التضمين أسئلة محددة، ثم

تقدم عن هذه الأسئلة المحددة إجابة محددة، أو تترك لنا نحن مشقة البحث عن إجابة ما لتلك الأسئلة. وقد ذاع هذا النمط وأقبلت عليه الجماهير في أواخر القرن التاسع عشر وفي أثناء القرن العشرين. بيد أننا نستطيع أن نعد مسرحية "دقة بدقة" وربما "هاملت" تمثيليتين من هذا النوع، وكثير من التمثيليات اليونانية كأنتيجوني وإلكترا وحاملات الخمر المقدسة، أو خوافروا Choephoroe يمكن أن ننظر إليها مثل تلك النظرة كذلك، وإن لم تكن الجماهير التي شهدت تمثيلها في العصور الماضية تعدها من هذا النمط، وذلك مذ كانت الأسطورة المألوفة لدى هذه الجماهير هي التي تملي الحل الوحيد لمشكلة كل من تلك التمثيليات.

ومعظم تمثيليات إبسن وشو تمثيليات مشاكل. ومن الأمثلة الحديثة لهذا النوع تمثيلية: "قانون للطلاق a Bill of Divorcement" للكاتبة كلمنس دين Clemence Dane [1] وتعالج مشاكل الطلاق والوراثة وترينا بطريقة عرضية وبمنتهى المهارة كيف أن أفجع المشكلات البشرية قد تزداد تعقيدًا بسبب ما يفتقر إليه الآخرون من فهم وحسن إدراك. ومنها أيضًا مسرحية سومرست موم "الشعلة المقدسة The Sacred Flame" التي نرى فيها أمًا تقتل ابنها لأسباب قد يسميها كثير من الناس أسبابًا وجيهة كافية. ومسرحية ج . ب . بريستلي: "الوطن غدًا: Home is Tomorrow" ولا يسهل تحديد موضوعها وإن أمكننا أن نصوغه في صورة هذا السؤال: "ما هي المدنية وما هي قيمها المهمة؟". ومسرحية: "سجن بلا قضبان Prison Without Bars" بقلم بجي بارنول، ومسرحية "(الفتاة الضالة) Pick- uo Girl" يقلم إلسا شللي Elsa Shelley " هما مسرحيتان عن انحراف الأحداث. ومسرحية "القمح أخضر The Corn is Green" بقلم إملين وليمز

(١) كلمنس دين Clemence Dane كاتبة مسرحية وقصاصة إنجليزية من كتاب الصف الأول. ثم هي شاعرة مشهورة أيضًا – وهذا الاسم اسمها المستعار – وهو باسم كنيسة مشهورة – أما اسمها الأصلي فهو ونفرد آشتون Winfred Ashton وأشهر قصصها Broome Stages ومن أشهر مسرحياتها: قانون للطلاق (١٩٢١) والطريقة التي تجري الأمور بمقتضاها The Way Things Happen (١٩٢٤) وكرم نابوت Naboth's Vineyard (٢٦) و Wild December (١٩٣٢) و Come of Age (٣٤) و Moonlight in Silver (٣٤) (د).

Emlyn Williams عن التعليم والتربية وما يعتور طريقهما من مصاعب. ومسرحية "ولد من ونسلو The Winslow Boy" بقلم تيرانس راتيجان عن الأهمية النسبية للدولة والفرد. وهناك عدد كبير من المسرحيات الحديثة تتفاوت تفاوتًا شديدًا في قيمتها الفنية تدور كلها حول موضوع الأسلحة النووية. إن تمثيلية المشكلة تقبل عليها الجماهير إقبالاً شديدًا هذه الأيام. ثم هي قمينة بان يكن الإقبال عليها شديدًا في أي عصر من العصور تكون الأفكار فيه في حال من التغير والتبدل، وحيثما يكون المجتمع في حال من التطور السريع. إنها هذا النمط من التمثيليات التي تروق الأذهان المفكرة القوية، ومن ثمة تستطيع أن تسهم بنصيب غير قليل في تقدم البشرية؛ إلا أنها عرضة أيضًا للإسراف في تسهيل المشكلات التي تتناولها بغية التأثير المسرحي، ومن ثمة فقد تسرف في صبغتها الميلودرامية.

٥ – الملهاة:

إن الوظيفة الأساسية للمأساة هي أن تجعل الناس يفكرون ويحسون إحساسًا أكثر عمقًا. أما الوظيفة الأساسية للملهاة فهي تسلية للناس والترويح عنهم. والتسلية قد تتعدد من الابتسامة الهادئة الرزينة إلى القهقهة العنيفة الصاخبة.ومن الممكن أن تكون الملهاة مسفسطة غاية ما تكون السفسطة، أو بسيطة منتهى ما تكون البساطة. ومن الممكن أيضًا أن تكون رقيقة مليئة بالمشاعر الإنسانية الدافئة، كملهاتي "الرمال الصفراء Yellow Sands" و"زوجة الفلاح The Farmer's Wife" بقلم إدن فلبوتس[1] Eden Philopotts، أو بارهة مشرقة إلا أنها مجردة من المشاعر القلبية، كملهاة "الزوجة المستثارة The Provoked Wife" أو "سنة

---

(١) إدن فلبوتس Eden Philpotts (١٨٦٢ – ؟) قصاص وكاتب مسرحي من مدرسة نول كوارد التي لا تعني بالموضوع أو الفكرة أو النقد الاجتماعي بل كل همها هو أقناع المتفرجين.. شأنهم في هذا شأن سكرين منشئ المسرحية ذات الحبكة الجيدة ومن أظرف مسرحياته: الصباح النادي Breezy Morning (١٨٩٨) والزفاف الذهبي The Golden Wedding (٩٨) والمرأة السرية The Secret Woman (١٩١٢) وزوجة الفلاح The Farmer's Wife (١٩١٦) وهي من أنجح المسرحيات والأيام المواضي السعيدة Good Old Days (١٩٣٠) وفنجال من السعادة A Cup of Happiness (١٩٣٢) (د).

الحياة: The Way of the World". وقد يصح أن تقسم الملهاة إلى الأقسام الآتية:

٦ – ملهاة الأخطاء.

هناك نمط من الملهاة التي تتألف عقدتها من سلسلة من الأخطاء في ذوات شخصياتها أو في حقائق أحداثها، أو الخطأ في تفسير أفعالها أو التباس شخصياتها مما تكون نتيجته كثرة الكلام دون أن يفهم المتكلمون بعضهم بعضًا. ويكاد يكون من تقاليد المسرحية المسلم بها أن مثل تلك الأخطاء لا بأس من تيسير وقوعها في المسرحية أكثر مما تقع في الحياة الحقيقية، حتى ليخفق الأزواج والزوجات والآباء والأبناء والصديق والصديق والمحب والمحبوب في أن يتبين أحدهما الآخر بسبب تنكر واحد منهما تنكرًا بسيطًا قد لا يزيد على لبس قناع، أو أن تلبس فتاة ملابس ولد أو العكس. ونحن لا يشق علينا كثيرًا أن نتقبل هذه الأمور فوق خشبة المسرح. ومسرحية شكسبير "ملهاة الأخطاء Comedy of Errors" هي مثال واضح لهذا النمط؛ ومسرحيته "الليلة الثانية عشرة" هي على الأرجح أحسن مثال على الإطلاق كتب من هذا النوع؛ كما أن مسرحية جولد سمث "تمسكنت حتى تمكنت She Stoops to Conquer" هي مثال رائع آخر من ذلك الصنف.

٧ – الملهاة السلوكية:

وهذه هي الملهاة التي تنشأ فيها التسلية أكثر ما تنشأ من تصوير أوجه النقص الجارية أو المعايب الاجتماعية القليلة الشأن، أو من تصوير "الأنماط" الاجتماعية المألوفة المسلم بها كشخصية "محدث النعمة أو ال - nouveau riche" السوقي الناشئ من غمار الشعب؛ والوصولي والوضيع المتعاظم أو ال "متقمع"! .. إلخ.. إلخ.. ورسم هذه الشخصيات قد يتفاوت في مقدار خصوبته، كما تتفاوت العقدة في مقدار أهميتها وتشويقها؛ إلا أن التسلية الأساسية تكمن في

اللغة وفي العادات التي يصورها الكاتب. ومن أمثلة هذا النمط مسرحية شكسبير "جهد حب ضائع" ومسرحية موليير "نساء متعالمات أو مسترجلات Les Femmes Savantes" ومسرحيته "المتصنعات المضحكات Les Precieses Ridicules" ومسرحية بن جونسون "سوق بارثولوميو Bartholomew Fair" ومسرحيتا شريدان: "مدرسة النمائم School for Scandal" و"الناقد The Critic[1]"، ومسرحية إثردج Etheredge: "رجل الموضة The Man of Mode[2]"، ومسرحية كونجريف: "الأعزب العجوز The Old Bachelor[3]" ومسرحية فاركوار: "ضابط القرعة The Recruiting Officer[4]"، وإلى حد ما مسرحية باري Barrie "أليس تجلس بجانب المدفأة Alice Sits – by – the Fire"؛ ومسرحية ستيل Steele: العشاق الواعسون The Conscious Lovers " هي ملهاة سلوكية دافئة لا يحاول كاتبها التهكم على النقائص الجارية في عصره فقط بل يحاول اقتراح أساليب سلوكية جديدة بدلاً منها. ومسرحيته "الزوج الرقيق

---

(1) الناقد The Critic أو A Tragedy Rehearsal ملهاة للكاتب شريدان ظهرت سنة ١٧٧٩ وهي هجوم وسخرية لاذعة على المآسي التي تقدم على خشبة المسرح في عهد المؤلف وما كان يجري في تلك المسارح من مساخر (د).

(٢) رجل الموضة The Man of Mode ملهاة بقلم السير جورج إثردج من ملاهي فترة عودة الملكية ظهرت سنة ١٦٧٦ – قبيل ظهور كونجريف – ويلمز فيها المؤلف نفرًا من رجالات وسيدات عصره وحوادث غرامياتهم المعقدة ولاسيما حوادث دورمينانت Dorminaut الذي يهجر خليلتين في وقت واحد، هما مسز لوفيت وبلندا لكي يغازل سيدة وارثة تتردد أمها أول الأمر في تزويج ابنتها منه إلا أنه يتغلب على محاولاتها وينال يد ابنتها والملهاة تحمل ظلالاً من ملاهي موليير وتفتح الطريق لكتاب فترة عودة الملكية (د).

(3) "الأعزب العجوز The Old Bachelor ملهاة بقلم كونجريف ظهرت سنة ١٦٩٣ – وخلاصتها أن هارتول Heartwell رجل يدعي كراعيته للنساء كلنه يقع في غرام سيلفيا ويتورط فيتزوجها دون أن يعلم انها خليلة فينلف Vainlove المهجورة.. ثم يكتشف السر ولكن بعد فوات الأوان. على أن القسيس كان صديق فينلف الحميم الذي يتنكر في هذه الشخصية لإتمام هذا (المقلب)! .. ولا ينقذ هارتول إلا حينما يدرك أن الزواج كان إدعاء وتمثيلاً (د).

(4) ضابط القرعة The Recruiting Officer ملهاة بقلم جورج فاركوار ظهرت سنة ١٧٠٦ . وتصور سلوك ضابط القرعة في مدن الريف في ذلك العصر إذ يغازلون الحسان متحايلين بسلطة وظيفتهم. فهذه سيلفيا ابنة شريف البلدة تهوى الكابتن بلوم Plaume وهي لهذا تهرب متنكرة في ملابس رجل، وتتعمد أن يقبض عليها لإتيان فعل فاضح.. ثم يؤتى بها إلى والدها ليسلمها بنفسه إلى الكابتن بلوم بوصفها شابًا مجندًا (د)!

The Tender Husband [1]" هي مثال آخر من هذا النوع. والمسرحيتان الأخيرتان تتداخلان في النوع التالي:

٨ – الملهاة العاطفية المؤثرة.

وهذه المسرحية كما يدل عليها اسمها هل تلك الملهاة التي ينشد فيها الكاتب التأثير إلى حد ما في عواطفنا كما يحاول إضحاكنًا أيضًا؛ بل ربما استدرت مدامعنا. وقد جاءت من الناحية التاريخية رد فعل للخشونة والفظاظة اللتين تتسم بهما الملهاة في فترة عودة الملكية، تلك الملهاة الباهرة المشرقة وإن كانت عادة ملهاة مخزية متهتكة. غير أن هذا النوع هو على التحقيق أبعد من أن يكون من الأنواع البائدة التي يعفي عليها الزمن. وللكاتب ستيل ملاه تعد من خير الأمثلة لذلك النوع. ومن أمثلته الأخرى أيضًا مسرحية "كلمة إلى العقلاء A Word to the Wise" للكاتب هيو كللي[2] Hugh Kelley ، وهي ملهاة تغلب فيها الناحية العاطفية على ناحيتها الهزلية الضاحكة؛ ثم مسرحيتا "عذراء الطاحون The Maid of the Mill" و"حب في قرية Love in a Village" وهما بقلم إسحاق بكرستاف[3] I. Bickerftaff، وكلتاهما ملهاتان لطيفتان فيهما نغمة أخلاقية سامية كتبهما مؤلف روي عنه أنه كان ذا أخلاق منحلة سائبة! ومن الأمثلة الحديثة التي لها شيء من القيمة مسرحية "عزيزي أوكتوبس Dear Octobus" للكاتبة دودي

---

(١) الزوج الرقيق The Tender Husband ملهاة بقلم ستيل Steel ظهرت سنة ١٧٠٥ يسخر فيها من زيجات الطبقة الوسطى ومغالاة أزواجها في إظهار رقة المشاعر التي تفضي إلى التلف (د).

(٢) هيو كللي Hugh Kelley (١٧٣٩ – ١٧٧٧) كاتب ملاه إنجليزية عاطفية متكلفة وإن تكن ناجحة مسرحيًا وقد هاجمه الشاعر جولد سمث هجومًا عنيفًا – ومن ملاهيه: The Good- natured Man و The School for Wives – وهي أبعد من ملهاة موليير التي بهذا الاسم (د).

(٣) إسحاق بكرستاف Isaac Bickerstaff (١٧٣٥ – ١٨١٢) كاتب ملاه غنائية إنجليزية كان يعد في عصره ضريبًا لجون جاي J. Gay في كتابة هذا النوع من الملاهي ومن أشهر ملاهيه: عودة البحارة The Sailor's Return وحب في قرية Love in a Village (١٧٦٢) وأوبرا القرية: The Village Opera وعذراء الطاحون (١٧٦٥) وليونل وكلاريسا: Lionel & Clarissa (١٧٦٨). وقد ارتكب بكرستاف أمورًا مخلة بالآداب فقر إلى أوربا بعد صحبته لجولد سمث وجونسون.. ثم عاش عيشة كلها بؤس ومتربة (د).

سمث[1] Dodie Smith؛ وهو ليود تقدم إلى العالم من ضمن ما تقدمه من أبشع بضاعتها نماذج لا حصر لها من هذا النوع في أحط صوره.

٩ – الملهاة النمطية أو الأخلاقية:

والدافع الرئيسي إلى الضحك في هذه الملهاة هو الشخصيات نفسها – وهذا شيء أعمق وأصعب في تصوره ونقله إلى الغير من مجرد النقائض وألوان التكلف والأمور المصطنعة. وجميع ملاهي شكسبير تتفاوت في مقدار ما تصطبغ به من تلك الصبغة النمطية، وذلك بقدر ما تتفاوت في كونها ملاهي أخطاء. وقد تخصص بن جونسون في ملهاة الطرز الشخصية هذه التي هي نوع مخفف من الملهاة النمطية يأخذ فيها نقطة واحدة تكون السمة المميزة لكل شخص من شخوص المسرحية، ومن ثمة يمكننا أن نميز الشخص الغيور، والشخص الحاد الطبع السريع الغضب، والشخص السخي الكريم، والشخص الرخو الكسول الخائر الهمة.. إلخ.. إلخ.. ولكنا لا نجد من اختلاط الصفات والسمات في الشخصية الواحدة إلا القليل. وقد كانت هذه الطريقة تقوم على نظريات الفسيولوجيا وعلم النفس القديم، ولكن نظريات علم النفس هذه أصبح من المعروف عنها الآن أنها نظريات غير صحيحة، هذا، وإن لم تكن في زمنها من النظريات الحمقاء أو التي لا يتقبلها الفهم. وبينما نرى أن الناس في المأساة يقاسون بسبب أخلاقهم، نراهم في الملهاة يتغفلون أنفسهم بسبب ردود أفعالهم – وبالأحرى استجاباتهم للمواقف الهزلية المضحكة؛ والقدر، أو القسمة والنصيب في الملهاة هما اللذان يبرزان الجانب المضحك من الشخصية. ومعالجة الشخصية في الملهاة قد تتفرع من السخرية أو التهكم المستهزئ أو مما يقرب من الزراية والتحقير، كما نجد ذلك في ملهاة بن جونسون: "المرأة الصامتة The Silent Woman" أو في ملهاة

---

[1] دودي سمث Dodie Smith كاتبة مسرحية إنجليزية ظلت حتى سنة ١٩٣٥ تستعمل اسمًا مستعارًا وهو C. L. Anthony . ومن أشهر مسرحياتها: Autumn Crocus (زعفران الخريف) و Dear Octopus (د).

سومرست موم "كاسب الخبز The Breadwinner"، إلى معالجة الإنسان غير المعصومة من الخطأ معالجة لطيفة رقيقة فياضة بالود والألفة، كما نلاحظ ذلك كله في ملهاة شكسبير "كما تهواه"، وملهاة نول كوارد: "الفكرة الصغيرة The Young Idea" وملهاة كرستوفر فراي: "فينوس مراقبة Venus Observed". ويحدث أحيانًا أن تكون الشخصية الرئيسية في ملهاة الطرز هي الشخصية الوحيدة المضحكة، وذلك كما في ملهاة موليير "البخيل" حيث لا يضحكنا فيها ضحكًا حقيقيًا غير شخصية "آربا جون". أما الشخصيات الأخرى ولاسيما المحبون الصغار فيشعروننا بأنهم مخلوقات معقولة وعلى حق؛ وقد تكون الشخصيات كلها شخصيات مضحكة وذلك كما في ملاهي بن جونسون – وملهاة الأخطاء الجيدة، كملهاة "تمسكنت حتى تمكنت" مثلاً، تشتمل شخصياتها على أهمية نمطية قوية.

١٠–المهزلة - أو الملهاة الهزلية:

المهزلة – أو الملهاة الهزلية – هي بالقياس إلى الملهاة كالميلودرامة بالقياس إلى المأساة – فهي تهدف إلى إثارة الضحك بمؤثرات مبالغ فيها، ومن أنواع شتى، ثم هي خالية من العمق النفسي وبالأحرى العمق السيكولوجي. وإجادة رسم الشخصيات؛ والذكاء أو حسن النادرة أقل أهمية هنا من سرعة تتابع المواقف المضحكة التي تكون عادة مواقف خشنة وفجة غير مهذبة نوعًا ما. ولقد كانوا يسمون المهزلة "ملهاة الكستارد" (أو ملهاة المهلبية!) لأنهم كانوا يستعملون فيها غالبًا أمثال تلك السخافات المادية الخالصة التي من قبيل قذف الناس رؤوس بعضهم البعض بأطباق الكستارد (أو حلوى اللبن والبيض) أو المواد اللزجة القذرة الأخرى، وأنواع الزحلقات والسقوط الشديد على الأرض، (أو حوادث العناد التي يصر عليها ذوو العقول الجامدة.) والملاهي الهزلية تحفل بضروب المفاجآت والمصادفات والمبالغات وهم لا يحفلون هنا كثيرًا بمعقولية الأمور أو جواز حدوثها من عدمه في الحياة العامة. والصورة، أعني الإطار الذي تبرز فيه المهزلة، هي صورة

من مستوى فني هابط نسبيًا، ولكن المهزلة الجيدة كالميلودرامة الجيدة، قد تشعرنا بمستوى رفيع من حيث المهارة في التأليف، كما تتطلب مستوى رفيعًا من الإخراج البارع المنطوي على الحذق، ولاسيما في توقيت كل موقف وكل حركة وتنظيم الفعل تنظيمًا زمنيًا محكمًا. والمهزلة الجيدة أقرب عادة إلى ملهاة الأخطاء منها إلى أنواع الملاهي الأخرى. وأمثال تلك التمثيليات القديمة "كإبرة جامر جرتون" و"ثرسيتس[1] Thersites" (التي يخاف فيها مدعي الشجاعة من ظله) يمكن أن ندخلها في باب المهازل – وهي مهازل جيدة فعلاً – أما من الناحية التاريخية فقد يكون من الأدق أن نعدها من الملاهي البدائية. ومن المهازل التي لها بعض محاسنها هزلية الكاتب براندون توماس[2] Brandon Thomas: "عمة تشارلي Charley's Aunt" التي حظيت بإقبال الجماهير منذ سنة ١٨٩٢؛ ومنها هزلية "الآنسة التي لم تبلغ العشرين Miss in Her Teens للكاتب جارك[3] Garrick"؛ ثم هزلية "لقد تقمصه الشيطان The Deuce is in Him" للكاتب كولمان[4] Cloman؛ وهاتان الهزليتان الأخيرتان لا تزالان من المهازل الناجحة فوق خشبة المسرح بعد أن أدخلت عليهما تهذيبات عصرية بسيطة، وإن كتبتا في القرن الثامن عشر. ومهزلة "فرنسيون بلا دموع" للكاتب تيرانس راتيجان، و"نهاية

---

(1) Thersites كما جاء في الإلياذة هو ذلك الجبان الذي يدعي البطولة ولا ينفط يعاير الأبطال وهو جبان سيفه، وقد قتل أخيل.. ولا يزال إلى الآن – في الأدب الغربي – يطلق على أمثاله من كل جعجاع ودعي البطولة (د).

(2) براندون توماس Brandon Thomas (١٨٤٩ – ١٩١٤) كاتب مسرحي إنجليزي اشتهر في أمريكا بتمثيليته (عمة تشارلي (١٨٩٢).

(3) دافيد جارك David Garrick الممثل والمدير المسرحي والمخرج والكاتب الإنجليزي الكبير.. والذي ظل يتألق في إنجلترا وأيرلنده أربعين عامًا مثل فيها وأخرج معظم مسرحيات شكسبير والكثير من المسرحيات القديمة والمؤلفة – وكان يجري تعديلات كثيرة في مسرحيات شكسبير وفي غيرها من المسرحيات القديمة ولاسيما الملاهي.. وكان تحويره لهذه الملاهي يشيع فيها الحياة وينعشها وقد ظل ثلاثين عامًا يدير مسرح دوروري لين (د).

(4) المقصود هنا هو جورج كولمان G. Colman (١٧٣٢ – ١٧٩٤) الذي كان يشتغل بالقانون ثم يكتب المسرحيات ويترجمها كما ترجم جميع ملاهي تيرانس الروماني – وكان صديق دافيد جارك الذي مثل وأخرج معظم مسرحياته. وقد تولى كولمان إدارة مسرح كوفنت جاردن Covent Garden (من سنة ١٧٦٧ حتى ١٧٧٤) ثم إدارة مسرح هييماركت The Haymarket من ٧٧ حتى ٨٥ . وأشهر مسرحياته الزوجة الغيور (١٦٧١) ثم The Clandestine Marriage (١٧٦٦) وقبلها (٦٣) The Deuce in Him ثم The Iron Chest (١٧٩٦) إلخ... وقد تولى ابنه جورج كولمان (١٧٦٢ – ١٨٣٦) إدارة مسرح الهييماركت بعد أبيه. وكان كاتبًا مسرحيًا ناجحًا أيضًا (د).

البداية The End of the Beginning" للكاتب سين أركاسي Sean O'casey من أجود مهازل القرن العشرين التي لا تقع تحت حصر.

١١ – مسرحية الأفكار:

يمكن أن يحتج بعضهم بأنه لا فارق بين مسرحية الأفكار ومسرحية المشكلة أو مسرحية الدعاوة (أو الدعاية!)؛ إلا أنني أعتقد أن هناك نمطًا مستقلاً من المسرحية التي يكون مصدر المتعة والأأهمية فيه مصدرًا يكاد يكون ذهنيًا بحتًا، ولا تكون انفعالاتنا وعواطفنا متأثرة في هذا النمط بقدر تأثرها حينما نشهد كلاً من المأساة والملهاة. ومناط الإثارة في مثل تلك المسرحية هو تصريف الأفكار وتضاربها والاستغراق الفكري الناشئ عن التمعن في هذه الأفكار؛ والمسرحية التي من هذا النوع تطلق العنان لألسنة الناس بالإضافة في الحديث عنها، وتعرض الكثير من الآراء ووجهات النظر التي نلاحظ أن بعضها آراء غير عادية. والمشكلات التي تتضمنها هذه المسرحيات مشكلات ليست من هذا النوع الذي نحاول أن نلتمس له الحلول عادة؛ ثم ليس هناك من داع لأن تشتمل أمثال هذه المسرحيات على حلول للمشكلات التي تتعرض لها؛ إلا أننا نميل إلى التفكير في تلك المشكلات التي تثيرها. ومسرحيات شو: "العودة إلى متوشالح Back to Methusaleh"، و"الإنسان والإنسان الأعلى Man & Superman" و"عربة التفاح The Apple Cart" أمثلة جيدة لمسرحية الأفكار؛ بينما مسرحيتاه: "بيوت الأرامل The Widower's Houses" و"حرفة المسز ورن Mrs. Warren's Profession" هما مسرحيتا مشاكل حقيقية ينتظر منا فيهما أن نرغب في تحسي موقف مقرر وتهذيبه. ومسرحية سومرست موم "شبي Sheppey" التي يتحول فيها رجل من الفقر إلى الغنى فجأة ويفسر الدين المسحي بطريقة حرفية أكثر من المعتاد تكاد تكون فيما نرجح مسرحية أفكار؛ ومسرحيته "الدائرة The Circle" فيها شيء من الأهمية مما في المسرحية السابقة، وإن تكن من ذلك النوع غير المقبول نوعًا ما،

نوع الملهاة الخفيفة الذي يعالج فيه الكاتب موضوعًا مفجعًا. ومن الأمثلة الأقل شأنًا لمسرحية الأفكار إلا أنه مثال بارع وعلى نصيب من الحذق مسرحية "متجه إلى الخارج Outward Bound" بقلم ستن فين[1] Sutton Vane. وهذا اللون، كمسرحية المشكلة، من الألوان الشائعة لمحبوبة في عصرنا الذي لا تستقر فيه القيم على حال. ومن الصعب أن نعثر بأمثلة قديمة من هذا النوع، لكن من الممكن القول بأن ثمة عناصر كبيرة من مسرحية الأفكار في تمثيليتي شكسبير "كوريولينس" و"ترويلوس وكريسيدت" وفي مسرحية مارلو "دكتور فاوست".

١٢ – المسرحية التعليمية – وتمثيليات الدعاوة:

إن استخدام المسرح لشئون الدعاوة المباشرة ليس بدعة جديدة على الإطلاق. وجميع مسرحيات الخوارق Miracles والمسرحيات الأخلاقية Moralities في إنجلترا وأوربا كانت مسرحيات إرشادية لتفسير عقائد الكنيسة وشرحها للجماهير. بيد أننا في هذه الأيام نرانا أكثر تحرجًا إزاء أي عنصر من عناصر الدعاوة يرد في ثنايا المسرحية، وذلك لأن المسرحية قد استغنت منذ زمن طويل عن حاجتها إلى المبرر أو السند الديني، وثمة كثير من المسرحيات التي لا أثر فيها من آثار الدعاوة[2]. وتمثيلية الدعاوة، أو المسرحية التعليمية هي تلك

---

(١) ستن فين كاتب مسرحي إنجليزي ظهرت مسرحيته المذكورة: "متجه إلى الخارج" سنة ١٩٢٣ وهي وإن كانت مسرحية دينية إلا أنها أقرب إلى أن تكون مسرحية خيالية Phanatastic أو Phantasy . وهي تمثيلية بارعة تصور الحياة بعد الموت نرى فيها سفينة تحمل بضع أرواح من عالم الأحياء إلى دار مكوس السماء (جمرك السموات!). وكل شخصيات السفينة من الموتى إلا اثنين أقدما على الانتحار ثم ظلا يكافحان الموت حتى عادا إلى الحياة. ويحاسب من عداهما جميعًا أمام الممتحن الرئيسي ثم يرسل كل منهم إلى المكان الذي يستحقه، وهذه المسرحية تشبه كثيرًا المسرحية التي كان يمثلها أمام المسجد الجامع في بغداد الممثل والمخرج عبد الرحمن بشر في زمن الخليفة المهدي (العباسي) حيث كان يحاكم أرواح الخلفاء الراشدين والأمويين وبعض العباسيين ثم يرسل من يستحق الجنة إلى الجنة ومن يستحق النار إلى النار.

وقد ولد ستن فين سنة ١٨٨٨ ولا يزال ينعم بشيخوخته وقد أصيب في الحرب العالمية الأولى فانقطع للكتابة. ومن أحسن تمثيلياته التي ظهرت سنة ١٩٣٥ ""الوقت من فضلكم يا سادة و"الاستعراض البحري" (د – خ).

(٢) أدب ال "الهروب من الواقع" أو ال escapist literature هو ذلك الأدب الذي لا يهتم بواقع الحياة ولا يهدف إلى غاية اجتماعية ولاسيما إذا كان يؤكد النزعات الرومنسية أو الأمور الغامضة ذات الخصائص الصوفية.

التمثيلية التي يكون الهدف "الأساسي" منها هو إدخال فكرة معينة في أذهان الجماهير، والعادة أن تكون فكرة دينية أو سياسية أو اجتماعية. ومن المستحيل بالطبع أن يظل شخص لبيب أو على قسط من الذكاء والفهم يكتب زمنًا طويلاً عددًا كبيرًا من التمثيليات دون أن يعبر أحيانًا عن رأي من الآراء أو من غير أن يضمن تمثيليته وجهة من وجهات النظر في إحدى المسائل المهمة. وتمثيليات شكسبير مليئة بالنظريات السياسية التي تجاري روح العصر الذي كان يعيش فيه، بل هي مليئة أحيانًا، كما يتجلى ذلك في "الملك لير" بالأفكار السابقة على عصره. لكننا لا نراه أبدًا، حتى في "هنري الخامس" كاتبًا من كتاب تمثيليات الدعاوة.

ومن أمثلة مسرحيات الدعاوة الصادقة تمثيلية بريستلي: "لقد جاءوا إلى مدينة They Came to a City" (وتدعو إلى الاشتراكية الإنسانية البناءة)، وكذلك تمثيليته: "كورنيليوس Cornelius" (وتدور حول عقم الرأسمالية)؛ ومن أمثلتها أيضًا تمثيلية كليفورد أودتس: [1] "في انتظار لفتي[2] Waiting for Lefty" وتدور حول تضامن العمال؛ ومنها تمثيلية جولسورذي[3]: "العدالة[1]

وتطلق المؤلفة على ذلك فتقول إنه بالرغم من طبيعته تلك فهو أدب دعاية أيضًا.. إذ يدعو إلى "عدم المبالاة" بواقع الحياة! (د)

([1]) كليفورد أودتس Clifford Odets (١٩٠٦ – ٠) الممثل والكاتب المسرحي والقصاص الأمريكي المشهور ومن أشهر مسرحياته "استيقظ وغن" Awake & Sing ثم مسرحيته ذات الفصل الواحد Waiting for Lefty عن غضراب سواقي التاكسي – ثم مسرحية Till the Day I Die وهي ضد الطغيان النازي نال بها أودتس لقب الشاعر المكلل بالغار – ثم الفردوس المفقود Paradise Lost ثم The Golden Boy التي حولت إلى فلم بأكبر إيراد سينمائي. وله مسرحيات حديثة كثيرة (د).

([2]) في انتظار لفتي Waiting for Lefty مسرحية من فصل واحد بقلم كليفورد أودتس ظهرت سنة **١٨٣٥** وموضوعها اجتماع سائقي التاكسي بمدينة نيويورك للنظر في استمرار الإضراب أو العودة إلى العمل.. ثم لا نلبث أن نرى لمحات بائسة من حياة الشظف التي يحياها هؤلاء العمال.. ثم لا نلبث أن نعلم أن لفتي أحد زعمائهم قد اغتيل.. وأن الذين اغتالوه هم مندوبو الشركة الأقوياء.. وبهذا يقرر استمرار الإضراب (د).

([3]) جون جولسورذي J. Galsworthy (١٨٦٧ – ١٩٣٣) القصاص والكاتب المسرحي الإنجليزي المشهور. ومن أشهر مسرحياته The Strife (١٩٠٩) و Justice (١٠) و The Mob (١٥) The Skin Game (١٩٢٠) و The Family Man (٢١) و Loyalities (٢٢) إلخ.. وقد كان لكثير من مسرحياته أثر بعيد في إصلاح القوانين والأحوال الاجتماعية في إنجلترا.. كما كان له الفضل في هدم الأرستقراطية الإنجليزية (د).

Justice" (وتدور حول قصور عدالة القوانين التام – وقد أسهمت هذه المسرحية بنصيب كبير في إصلاح أحوال السجون الإنجليزية)؛ ومنها مسرحية الكاتبين أودن Auden وإشرود Isherwood: "الكلب تحت الجلد The Dog Beneath the Skin" (عن انحطاط المجتمع الرأسمالي). ومنها مسرحية الكاتبة دوروثي سييرز Dorothy Sayers: "الرجل الذي ولد ليكون ملكًا" وهي إعادة مؤثرة لهذه القصة من قصص الإنجيل. ومنها تلك المسرحيات الكثيرة العدد التي تمثل في الاحتفالات الكنسية. ويجب ألا يذهبن بنا الظن إلى أن كل تمثيلية تعليمية هي بالضرورة تمثيلية سيئة. والحق أن بعض هذه التمثيليات كان تمثيليات سيئة غاية السوء، غير أن جميع التمثيليات المذكورة آنفًا لا تخلو من بعض المحاسن الأدبية. على أنه يندر أن تكون المسرحية التعليمية تمثيلية عظيمة فائقة الجودة، وذلك لما يجب أن تسرف فيه من تبسيط الفكرة المعروضة. وما يرجح أن تغالي فيه من كثرة البسط وتقرير المراد ابتغاء الدعاوة.

وقد أسهم قيام الشيوعية في نهضة المسرحية التعليمية – أو مسرحية الدعاوة – بوصفها صورة جدية من صور الفن؛ لقد نظروا إلى المسرح في روسيا على أنه أداة مهمة من أدوات تعليم الشعب مبادئ الشيوعية، وقد أسفرت هذه الحركة عن عدد من المسرحيات الإنسانية الجيدة، كمسرحية "الهدف البعيد Distant Point" للكاتب أفينوجنيف، كما أنتجت عددًا كبيرًا من المسرحيات الساذجة الفقيرة في فنها المسرفة في بساطتها والمجردة من كل قيمة أدبية. والمسرح في الصين يستعمل اليوم لهذه الغاية نفسها، ونعود فنقول إن المسرحيات التي تعرض هناك ليست كلها من المسرحيات الفقيرة من ناحيته الأدبية.

([1]) العدالة Justice مسرحية بقلم جون جولسورذي (ظهرت سنة ١٩٦٠) وتدور حول ارتكاب وليم فولدر W. Folder تزويرًا في ورقة مالية تحت ضغط حبه امرأة متزوجة كانت تلقى البؤس والعذاب من زوجها فأراد فولدر الفرار بها إلى أمريكا الجنوبية بهذا المال المسروق لكنه يضبط ويحكم عليه فينتحر (د).

وتكتب للمدارس اليوم تمثيليات كثيرة بقصد نقل المعلومات الضرورية بصورة مقبولة سائغة. والإذاعات المدرسية تمسرح التاريخ أو الجغرافيا أو ترجمات حياة المشاهير لجعل هذه الدروس أعلق بالذاكرة، ومعظم التمثيليات التي من هذا القبيل ليس على شيء ذي بال من الناحية الأدبية، وإن يكن شيئًا فائقًا من ناحيته التعليمية.

١٣ – التمثيلية التاريخية – وتمثيلية الحوادث المهمة الاستطرادية:

إن تقسيم مسرحيات شكسبير إلى مآس وملاه وتاريخيات – أي مسرحيات تاريخية – هو تقسيم سليم، وإن كنا لا نتحدث الآن عن المسرحية التاريخية بنفس الرغبة التي نتحدث بها عن النوعين الآخرين. إن التاريخ زاخر بالطبع بمقدار ضخم من المادة المسرحية (وتراجم الأشخاص يمكن أن تعد مظهرًا من مظاهر التاريخ). ومن الممكن إنشاء مآس أصيلة صادقة على أساس من التاريخ، ومن ذلك مثلاً مسرحيات شكسبير: "يوليوس قيصر" و"كوريولينس" و"أنطوني وكليوبترة"؛ ومسرحيتا بن جونسون: "سيجانوس[١]" و"كاتيلين[٢]"؛ ومسرحية فورد[٣]: "بركن ووربك Perkin Warbeck" ومسرحية دريدن: "الكل في سبيل الحب"؛ ومسرحية روستان[٤]: "النسر الصغير[١]". ويمكن أيضًا إنشاء ملاه جديدة على أساس

---

(١) سيجانوس Sejanus إحدى مأساتين (الثانية كاتيلين) كتبهما بن جونسون وظهرت سنة ١٦٠٣. وسيجانوس شخصية رومانية. وقد صودرت المأساة بحجة أن فيها تعريضًا بطغيان الملكية إليزابيث وأن روحها منافية لمذهب الكنيسة الغنجليزية التي كانت ثائرة على البابا في ذلك الوقت (د).

(٢) كاتيلين Catiline هي المأساة الثانية التي كتبها جونسون وطبعت سنة ١٦١١ ويصور فيها الأحداث الدرامية التي جرت في روما سنة ٦٤ ق. م حينما تآمر كاتيلين هو وأتباعه على انتزاع مناصب الحكم بالقوة. وقد اكتشف المؤامرة شيشرون Cicero. وقد فر كاتيلين وأتباعه ثم سقطوا في ساحة الوغى سنة ٦٢ ق. م (د).

(٣) جون فورد J. Ford (١٥٨٦ – ١٦٣٩) كاتب مسرحي إنجليزي يبدع غاية الإبداع في تصوير العواطف والانفعالات النفسية لكنه يخفق في حل عقد مسرحياته التي تتناول حياة أبطالها الخاصة.. ومن أشهر مآسيه 'Tis Pity She's a Whore والقلب المنسحق، ثم Perkin Warbeck. وقد اشترك مع در ثم مع رولي في كتابة مآسي أخرى (د).

(٤) إدمون روستان E. Rostand (١٨٦٨ – ١٩١٨) الكاتب المسرحي الفرنسي الرومنسي المشهور ومؤلف سيران ودي برجراك والنسر الصغير وشانتكلير وآخر ليالي دون جوان (وقد طبعت هذه المسرحية بعد وفاة روستان وتعد من أبدع مسرحياته) (د).

تاريخي، وإن كان هذا أقل حدوثًا، بسبب أن السجلات التاريخية الإنسانية الباقية على وجه الزمان هي في الغالب من الحوادث الجديدة المهمة. ومن أمثلة الملهاة التاريخية ملهاة شو: "في الأيام الذهبية للملك الصالح رتشرد"؛ ومسرحية ر . أ . شرود R. E. Sherwood: "الزحف[2] إلى رومة The March to Rome"؛ وعدد كبير من مسرحيات موريس بيرنج[3] Maurice Bairing الصغيرة الحجم. وقد يختار موضوع من موضوعات التاريخ لما يبدو أنه يلقي من الضوء على بعض المشكلات الحالية، وذلك كما في عدد من الأفلام السوفيتية. ولقد أدركت الملكة إليزابيث نفسها أن موضوع مسرحية رتشارد الثاني كان موضوعًا يتعلق بالمشكلات الراهنة إلى حد خطير. وقد كانت هذه الطريقة تستعمل في كثير من الأحيان للتعليق على الأحداث الجارية في البلاد الدكتاتورية دون أن يلحق هذا الأذى بالكاتب وقد يختار موضوع من الموضوعات التاريخية على العكس من ذلك لأنه مجرد من كل علاقة بمشكلات الحاضر بما يكفي لإتاحة الفرص لتصوير الانفعالات القوية والقضايا الكلية الشاملة الكبرى واستخدام اللغة الشعرية وعرض المناظر التاريخية الفخمة. والتمثيلية التاريخية التي يكون موضع اجتذاب الأنظار فيها هو المناظر الباهرة السارحة وليس الواقع التاريخي أو الحقائق العامة تعرف غالبًا بين معاشر المخرجين بأنها تمثيلية أزياء – أو Costume Play. وتستطيع هيئة الممثلين أن تستمتع في هذا النوع من المسرحيات بالظهور في أبهى الملابس؛ ويستطيع الكاتب لحسن حظه أن يعزو كل ما لا يهضمه النظارة إلى اختلاف العصر الذي تمثله المسرحية عن العصر الذي يعيش المتفرجون فيه. ولا يزيد الكثير من

([1]) النسر الصغير L'aiglon مأساة كتبها روستان سنة ١٩٠٠ وعالج فيها حياة ابن نابليون من الملكة ماري لويز النمسوية وما زخرت به حياة ذلك الابن التعس تحت رقابة مترنيخ. والمسرحية مشهورة وقد مثلت في مصر مرارًا. (د)

([2]) الزحف إلى رومة The March to Rome أو الطريق إلى رومة The Road to Rome مسرحية لروبرت شرود ظهرت سنة ١٩٢٧ ويسخر فيها المؤلف من حملة هانيبال على رومة.. وهي ولا شك سخرية ظالمة لعله كان يعني بها موسوليني (د).

([3]) موريس بيرنج M. Bairing (١٨٧٤ – ١٩٤٥) قصاص وصحفي وكاتب مسرحي إنجليزي ومن مؤلفاته ترجمته لنفسه التي سماها: عرض قره جوز الذاكرة Puppet Show of Memory (١٩٢٢) وكان يفضل المسرحيات القصيرة وله منها عدد كبير (د).

تمثيليات أحداث تاريخ اليعاقبة المهمة أو أحداث فترة آل تيودور على كونه تمثيليات أزياء. وقد آن لكل من هذين الموضوعين أن يتوارى عن خشبة المسرح.

وعلى هذا فمن الممكن لكل نوع من أنواع المسرحية، حتى المهزلة نفسها، ىن تتخذ موضوعًا تاريخيًا يكون مصدرًا لعقدتها. على أن ثمة نمطًا منفصلاً من أنماط المسرحية التاريخية يختلف في بنائه عن المسرحيات الأخرى – وتقع مسرحيات شكسبير التاريخية في هذا النوع. والوحدة التي لا بد منها للتمثيلية من ذلك الصنف توجد في التسلسل المنطقي المعقول للأحداث التاريخية المهمة المتتالية أكثر مما توجد في وحدات أرسطو (وحدة الفعل ووحدة الزمان – ثم وحدة المكان فيما بعد). وقد يوجد مزيج من الأحداث الاستطرادية المفجعة والأحداث المضحكة بقصد تصوير الحياة كما هي.. وبالأحرى بوصف الحياة مزيجًا من هذه ومن تلك. ومن الممكن حبك موضوعات عدة في المسرحية الواحدة، ويمتد الفعل إلى حقبة طويلة من الزمن، حقبة تتناول حياة بأكملها لشخص من الأشخاص بل حتى أكثر من ذلك. وثمة اسم آخر يسمى به هذا النوع من المسرحية التاريخية هو: "المسرحية الإخبارية The Chronicle Play"[1]. ومسرحية شكسبير "هنري الرابع" بجزءيها مثال لذلك النمط. ومن أمثلته مسرحية هاردي: "الحاكمون[2] The Dynasts" وهي مسرحية غير ناجحة فوق منصة التمثيل، وإن تكن من التمثيليات الناجحة كتمثيليات إذاعية فيما أعتقد. وأمثال هذه التمثيليات تهدف إلى تصوير مقطع من مقاطع الحياة في عهد ما. ومن الممكن أيضًا أن تحصل على تمثيلية لحادثة استطرادية تعالج موضوعًا أقل أهمية عن أحداث التاريخ بمعناه المعتاد، ومن

---

(1) معظم مؤرخي المسرحية يفرقون بين المسرحية التاريخية والمسرحية الإخبارية بان عقدة الأولى مستمد من صميم التاريخ.. بينما الثانية مستمدة من إحدى الحوادث الشخصية في حياة واحد من عظماء التاريخ.. ومثال المسرحية التاريخية على هذا الأساس "يوليوس قيصر" لأنها ثورة على طريقة الحكم.. ومثال المسرحية الإخبارية تلك المسرحيات التي كان جمال كليوبترة وغرام الحاكمين بها يلعب فيها الدور الأكبر (د).

(2) الحاكمون The Dynasts مسرحية منظومة بقلم توماس هاردي الشاعر الإنجليزي نشرت بين عامي (١٩٠٣– ١٩٠٨) وموضوعها حروب نابليون (د).

أمثلة ذلك مسرحية آرنولد بنت A. Bennett "معالم الطريق[١] "Milestones ومسرحية نول موارد: "هذه الذرية السعيدة This Happy Breed" وكلتاهما تعالجان حظوظ أسرتين وتجاربهما المتغيرة. ومن ذلك مسرحية شكسبير: "بيركلس" ومسرحية باري: "ماري روز Mary Rose" التي تنحصر الأهمية فيها في الناحية الشخصية ولكن الفعل يمتد إلى زمن طويل. ومن هذا النوع أيضًا مسرحية: "الكلب تحت الجلد" ثم مسرحية "هنري بلاي H. Play " للكاتبة آن ردلر A. Ridler ، وفي هاتين التمثيليتين طائفة من المغامرات التي يقوم بها شخص واحد يربط بين سلسلة من الحوادث بعضها ببعض.. وهي مغامرات تتفاوت فيما تصطبغ به من صبغة رمزية.

ويمكننا أن نضع تحت ذلك العنوان – أعني المسرحية التاريخية: "التمثيلية التثقيفية أو التقريرية Documentary play[٢]"، و"التمثيلية الصحفية الحية: The Living Newspaper" ثم تمثيليات الدعاوة والتعليم (ولاسيما الأفلام) التي تشرح شيئًا ما بواسطة سلسلة من المشاهد التصويرية القصير. وكثير من التمثيليات الإذاعية المدرسية أمثلة لهذا النوع، ومنظمة المسرح الاتحادية بأمريكا، وهي المنظمة التي انتهى أمرها سنة ١٩٣٩، كانت تنتج عددًا كبيرًا من أمثال هذه المسرحيات.. ومنها على سبيل المثال مسرحية سدني هوارد S. Howard [٣] "Yellow Jack" [٤] وموضوعها الحرب ضد الحمى الصفراء.

---

(١) معالم الطريق Milestones تمثيلية بقلم آرنولد بنت ونوبلوك والفصل فيها يستغرق عددًا من الاجيال – وقد ظهرت سنة ١٩١٢ (د).

(٢) ويطلق أيضًا على الفلم التاريخي الذي يعرض طائفة مهمة مسلسلة من أحداث التاريخ (د).

(٣) سدني كو هوارد Sidney Coe Howard (١٨٩١ – ١٩٣٩) المحرر والكاتب المسرحي الأمريكي الكبير – تولى رئاسة تحرير القسم الأدبي بمجلة ليف Life المشهورة ثم انضم إلى الجيش الأمريكي المحارب في أوربا في الحرب العالمية الأولى.. ثم تفرغ للكتابة للمسرح. ومن أشهر مسرحياته السيوف Swords (١٩٢١) و S. S. Tenacity (عن الفرنسية) ثم كازانوفا (عن الأسبانية) ثم سانكوبانزا (عن المجرية) ثم مسرحيته المشهورة التي رأيناها في السينما Bewitched (١٩٢٤) ثم They Knew What They Wanted (٢٥) ومنها أيضًا Yellow Jack و The Silver Cord و Ode to Liberty (٣٤) وعشرات من المسرحيات الأخرى معظمها مشهور. وقد مات في حادثة تصادم وكان لا يزال مرجوًا (د).

(٤) جاك الأصفر Yellow Jack مسرحية بقلم سدني هوارد ظهرت سنة ١٩٣٤. وموضوعها تلك المعركة المريرة بين لطب وبين ميكروب التيفود مما أدى إلى اكتشاف الدكتور ريد لميكروب الحمى الصفراء في جزيرة كوبا – وهو المكروب الذي ينقله المرض. والمسرحية مأخوذة من فصل من كتاب: قانصو الميكروبات Microbe Hunters لمؤلفه بول دي كروف (د).

١٤ – الملهاة المفجعة:

لعل من المرغوب فيه أن نخصص جزءًا مستقلاً للكلام عن التمثيلية التي تكون مزيجًا من عناصر المأساة والملهاة مما يجعلها تسمى الملهاة المفجعة. وإن كنا قد أكدنا من قبل تداخل جميع "الأنماط" المسرحية بعضها في بعض. ومن الممكن أن يكون هذا المزيج من العناصر المفجعة والعناصر المضحكة مزيجًا بائسًا بالغًا غاية السوء، كما يتجلى ذلك في مسرحية توماس أوتواي[1] Th. Otway : "البندقية محتفظًا[2] Venice Preserved" حيث تأثير المسرحية تأثير مفجع كله، وهي في الواقع مأساة متوسطة الجودة، ولكنها تشتمل على حادثتين مضحكتين اثنتين تصوران لنا مطارحة غرامية بين سناتور – أي عضو بمجلس الشيوخ – أحمق وبين سيدته الجافية الغليظة الطبع. وهما حادثتان تتنافران أشد التنافر وسياق سائر المسرحية، مع أنهما لو وقعتنا في ملهاة من ملاهي فترة عودة الملكية لكانتا شيئًا لطيفًا ممتعًا. وفي مسرحية الكاتب سوذرن[3]: "إيزابلا"، أو مسرحيته: "الزواج القاتل The Fatal Marriage" يلاحظ أن العناصر المضحكة تضعف تأثير العقدة في كل منهما، مع أنها عقدة جيدة.

على أن من الممكن أن يكون المزيج مزيجًا ناجحًا للأسباب التي عبر عنها من قبل الدكتور جونسون، فالحياة نفسها هي في الغالب ملهاة مفجعة عند

---

(١) توماس أوتواي (١٦٥٢ – ١٦٨٥) كاتب مسرحي من كتاب فترة عودة الملكية اشتهر بمآسيه التي منها دون كارلوس واليتيم و Venice Preserved وبعض مآس وملاه أخرى اقتبسها عن راسين وموليير – وقد اشتغل ممثلاً حينًا ومات في فقر ومتربة (د).

(٢) البندقية محتفظًا بها Venice Preserved وتسمى أيضًا مؤامرة مكتشفة A Plot Discovered مأساة بقلم توماس أوتواي ظهرت سنة ١٦٨٢. وموضوعها قصة بلفيديرا Belvidera ابنة بربولي Priuli أحد أعضاء مجلس شيوخ البندقية. وقد فصل أتواي الدور على مسز باري Mrs Barry خليلة اللورد روشستر التي كان يهواها المؤلف بلا أمل. والتي كان حيه لها سببًا في حياة السرف والضياع التي حييها أخيرًا (د).

(٣) توماس Thomas Southerene (١٦٦٠ – ١٧٤٦) الكاتب المسرحي الإنجليزي وزميل دريدن وقد كتب لمسرحيات دريدن كثيرًا من الافتتاحيات والمقدمات. وقد اخذ موضوع مسرحيته "الزواج القاتل The Fatal MARRIAGE" و "أورنوكو Oroonoko" من قصتين للكاتبة أبهرا بهن Aphra Behn وله مأساة "الأخ الوفي The Loyal Brother" التي تمتزج فيها البطولة برقة العاطفة. وقد كتب كذلك ثلاث ملاه سلوكية ناجحة (د).

معظم الناس أكثر من كونها مأساة فقط أو ملهاة فقط. والمسرحية الحديثة بالفعل، في اهتمامها بواقع الحياة، تكثر من استخدام هذا النمط المختلط. وكثير من تمثيليات بريدي Bridie تختلط فيها عناصر المأساة بعناصر الملهاة، وهي تعطينا عادة طابع التمثيلية التي تشبه الحياة الواقعية شبهًا شديدًا. ويمكننا أن نعد ملهاة "المشرح Tha Anatomist" نموذجًا فريدًا لهذه التمثيليات. ومسرحية بريستلي "حلم نهار صائف" هي إلى الملهاة أقرب، إلا أنها تشتمل على عناصر مفجعة. وإحدى شخصياتها على الأقل – الزائر الروسي – شخصية مفجعة في نهاية التمثيلية. وقد وضع ت. س. إليوت مسرحيته "حفلة الكوكتيل The Cocktail Party" في ثبت الملاهي، والحقيقة أنها تشتمل على الكثير من العناصر ذات النغمة الضاحكة التي تتخللها كلها، إلا إن أحدى شخصياتها: "سيليا" وهي بطلة المسرحية، إن كان للمسرحية بطلة، تقاسي من لون مرعب من ألوان الاستشهاد الذي لا يمكن أن يكون من الموضوعات المضحكة على الإطلاق. وثمة، يمثل ذلك، أوجه من الملهاة السلوكية في مأساة إليوت: "التئام شمل الأسرة The Family Reunion". وتمثيليات شكسبير كلها تقريبًا تختلط فيها عناصر المأساة بعناصر الملهاة إلى حد ما. وهذا المصطلح: "الملهاة المفجعة" يمكن إطلاقه أيضًا على التمثيليات ذات الموضوعات الجدية، لكنها تنتهي نهاية سعيدة، وذلك كمسرحية "دقة بدقة" مثلاً.

١٥ – المسرحية الرمزية – والمذهب التعبيري:

إن ثمة صورة من الصور المسرحية التي يمكن أن تكون أصدق تأثيرًا مما يخيل إلينا من اسمها.. صورة شخصياتها ليست كائنات بشرية بالمعنى العادي المألوف لهذه الكلمة، لكنها تجسيمات لتصورات فردية أو لخصائص إنسانية

مميزة. والتعبيرية، أو المذهب التعبيري[1]، تحاول تصوير الحياة الداخلية – وبالأحرى – الحياة الروحية للكائنات البشرية برموز مختلفة، وتقاليد اصطلاحية خاصة. ونواحي القصور في هذه الصورة المسرحية واضحة لا خفاء فيها، إلا أنها يمكن أن تكون صورة مسرحية مؤثرة. والتمثيليات الأخلاقية القديمة (Moralities) هي تمثيليات من هذا النوع. وأعظم هذه التمثيليات الأخلاقية هي تمثيلية "كل حي[2] Everyman" التي يواجه فيها إنسان رمزي – يمثل الإنسانية كلها – الموت، والمعرفة، والاعتراف، والحسنات (الأعمال الصالحة) وشخصيات معنوية تجريدية أخرى. وتمثيلية "كل حي" إذا أخرجت إخراجًا أمينًا تمثيلية مؤثرة أبلغ التأثير، وذلك لأن الكثير مما تشتمل عليه مما يروق الناس في جميع أنحاء العالم. وقد كانت هذه التمثيليات القديمة تمثيليات ساذجة نوعًا ما، لكنها لا تزال تجتذب إليها أفئدة الناس بما فيها من استقامة القصد وصدق الرسالة.

والمذهب التعبيري الحديث مذهب تجريبي أكثر عنفًا، ويستقي من فكرة اللاشعور أو العقل الباطن ويتخذها مصدرًا له وموردًا، وفي كثير من الأحيان يعتمد على اللغة الوجدانية.. لغة تداعي المعاني والتحليل النفسي.. أكثر مما يعتمد على اللغة الإخبارية الصريحة المباشرة. وثمة مثال على ذلك تلك المسرحية الإنجليزية الحديثة "أعلى الدرج Top of the Ladder" للمخرج تيرون جيتري[3] Tyrone Gurhtie التي نرى فيها صورًا ذهنية عن ماضي رجل يتوفى تمسرح في لغة مليئة بالتوريات والصور الذهنية المترابطة ذات المغزى. وقد ازدهر هذا المذهب في

---

(1) جمعت المؤلفة بين المذهب الرمزي Symbolism والمذهب التعبيري Expressionimsm في سمط واحد.. والحقيقة أن بينهما أوجه شبه كبيرة.. لكنهما يتميزان بخصائص كثيرة – لومن أراد أن يدرس هذه الخصائص أن يرجع إلى كتابنا "أشهر المذاهب المسرحية" من كتب وزارة الثقافة (د).

(2) في كتابنا "أشهر المذاهب المسرحية" خلاصة وافية للمسرحية المذكورة (د).

(3) تيرون جتري ممثل ومخرج إنجليزي عبقري ولد سنة ١٩٠٠ وعمل زمنًا في شركة محطة الإذاعة البريطانية وفي مسرح الفستفال بكمبردج وبرز بعد ذلك بإخراجه المسرحيات التعبيرية في مسرح وستمنستر، ومن أشهر ما أخرج فيه مسرحية "المشرح The Anatomist" و"ست شخصيات تبحث عن مؤلف Six Characters in Search of an Author" و"الركن الخطير Dangerous Corner" ثم أصبح مخرجًا لشركة ذي أولد – فيك سادلر (د).

ألمانيا بخاصة بعد الحرب العظمى الأولى (١٩١٤ - ١٩١٨) وقبل أن تنجح النازية في طمس معالم الثقافة الحقيقية تقريبًا لفترة ما. ومن المسرحيات التعبيرية التي نالت أعظم نصيب من الشهرة مسرحية إرنست توللر[1] E. Toller "الإنسان وعامة الشعب[2] – Masse Mensch" ومسرحيتا فرانك ودكند[3] F. Wedekind (مما ظهر له قبل الحرب ١٩١٤): "استيقاظ الربيع[4] Fruthlings Erwachen" و"هيدالا Hedalla" وغيرها من المسرحيات التي كتبها ودكند عن امور جنسية عنيفة. وثمة عناصر تعبيرية في مسرحيات تشابك capek، وجميع مسرحيات و. ب. ييتس W. B. Yeats تتفاوت في صبغتها الرمزية، ومسرحيته بيضة البلشون The Herne's Egg" هي أشد هذه المسرحيات تعقيدًا وأكثرها رموزًا. والعناصر الرمزية تدخل اليوم في كثير من المسرحيات العصرية.

وفي هذا النمط من المسرحيات تلعب المناظر والموسيقى العرضية والأزياء الخاصة، والأقنعة أحيانًا، والمؤثرات الضوئية المخصوصة، وغير هذا وذاك من وسائل الإخراج وحيله التي ليست ذات صبغة أدبية بمفهوم هذه العبارة.. أقول إن هذا كله يلعب دورًا هامًا له أثره وحيويته.

---

(١) إرنست توللر E. Toller كاتب مسرحي ألماني (١٨٩٤ - ١٩٣٩) متطرف المبادئ (ماركسي) حكم عليه بالسجن فأخذ يؤلف تمثيلياته من سجنه ١٩٣٣، ولما أفرج عنه هرب من ألمانيا إلى إنجلترا حيث تجنس بالجنسية الإنجليزية وقام بإلقاء عدد من المحاضرات في أمريكا ثم انتحر في نيويورك (د).

(٢) الإنسان وعامة الشعب Masse Mensch مسرحية بقلم إرنست توللر E. Toller الكاتب الألماني وهي في سبعة مشاهد وظهرت سنة ١٩٢١. وهي حملة على الحرب وعلى المدنية الآلية. وبطلتها امرأة تقود حركة عصيان على الحكومة التي شنت هذه الحرب. وغايتها تحرير أولئك العبيد الأرقاء الذي يعملون في المناجم وفي تزويد الجيش بما يلزمه من معدات الدمار. وتنجح الثورة.. ويثمل العمال بالنصر فيريدون الثورة ضد الحكومة نفسها.. وتحاول المرأة ردهم ولكن بلا فائدة. وتسحق الحكومة الثورة وتقبض على المرأة وتحكم عليها بالإعدام (د).

(٣) فرانك ودكند F. Wedekind (١٨٦٤ - ١٩١٨) صحفي وممثل وكاتب مسرحي ألماني مبتكر المذهب التعبيري العظيم – وإن كانت مسرحياته في ذلك المذهب تدور غالبًا حول أمور جنسية جريئة. ومن مسرحياته: دنيا الشباب واستيقاظ الربيع وروح الأرض وصندوق بندورا ورقصة الموت وشمسون وبسمارك وهرقل (د).

(٤) استيقاظ الربيع Awakening of Spring مأساة لفرانك ودكند الألماني ظهرت سنة ١٨٩١ وهي مأساة موضوعية تعالج مشكلة سن البلوغ وما ينبني على جهل المراهقين بالأمور الجنسية من كوارث.. وحسبنا هذا القدر (د).

١٦- المسرحية الراقصة:

هناك مسرحية راقصة خالصة تنتسب إلى الباليه أكثر مما تنتسب إلى المسرحية العادية بمفهومها المقصود من هذا الكتاب.. وذلك أن المسرحية الراقصة ليست في الواقع صورة من صورة المسرحية "الأدبية"، لأن الكلام لا يقوم فيها إلا بدور ضئيل جدًا. على أن هناك مسرحيات أدبية يلعب الرقص فيها دورًا مهمًا، ومن ذلك مجموعة ييتس: "أربع تمثيليات للراقصين" وتشتمل على المسرحيات الأربع التالية: "غيرة إمر الوحيدة: The Only Jealousy of Emer – وعند نبع الصقر At the Hawk's Well – وحلم العظام The Dreaming of the Bones – وصورة المصلوب Calvary " – وكثير من تمثيليات رابندراناث طاغور[1] التي ترجمت كلها إلى الإنجليزية تستخدم الرقص بوصفه جزءًا أساسيًا من الفعل، ومسرحيته البسيطة البالغة غاية الجمال "ناتر بوجا Natir Puja" تمثيلية يجري فيها الرقص بوصفه صورة من الشعائر الدينية وطقوس التضحية، وهذا هو الشأن في الباليهات الهندية الأصيلة عامة. ومنشأ تمثيليات نو[2] No اليابانية (التي يقلدها ييتس) هو رقص الطقوس الدينية. ولا يزال الرقص من أركانها المهمة. والمسرحية الراقصة من المسرحيات ذات الأهمية القصوى في المسارح اليابانية والصينية ومسارح الملايو وجارة. ويجب على الطالب ألا ينشى أن معظم المسرحيات العظيمة قد نشأت من الطقوس الدينية، ومن ثمة فهناك دائمًا احتمال قيام مسرحيات عظيمة أخرى تتطور بعد أن تأخذ نشأتها من صور مسرحية بدائية ومن شعائر وطقوس دينية.

---

(١) رابندارناث طاغور Rabindranath Tagore (١٨٦١ – ١٩٤١) ويكتب اسمه أيضًا Ravindranatha Thakura هو الشاعر والمصور وكاتب القصص والكاتب المسرحي الهندي العظيم والحائز على جائزة نوبل ولقب سير؛ وقد رد هذا اللقب احتجاجًا على العنف الإنجليزي في الهند. وطاغور يعد ندًا لميترنك في الغرب من حيث رمزياته وروحه التصوفية الصافية. ومن أجمل مسرحياته شترا Chitra (١٨٩٤) وملك الغرفة المعتمة (١٩١٤) واسمها الأصلي الراجا؛ ودارة الربيع The Cycle of Spring (١٩١٧) وقد ترجمت له إلى العربية الضحية وأعمال أخرى (د).

(٢) No اقرأ عن هذه التمثيلية وغيرها من تمثيليات الهند والصين واليابان فصولاً ممتعة في كتاب تاريخ المسرح للفنان تشلدون شبني (وترجمتنا) لوزارة الثقافة (د).

١٧ – المسرحية الإيمائية:

رأينا وجوب ذكر هذا النوع من صور المسرحية بقصد استكمال أنواعها، وذلك رغمًا عن أنها أقل أهمية بوصفها صورة جدية من صور الفن المسرحي في إنجلترا منها في فرنسا. والتمثيل الإيمائي هو التمثيل الصامت؛ وهناك نوعان على وجه التقريب من هذا اللون من ألوان هذا الفن: أولهما "الإيمائية الكلاسية" التي تشتمل على طائفة من الشخصيات المقررة المعترف بها والموجودة في الملهاة المرتجلة الإيطالية أو الـ Commedia dell' arte والتي كانت تستعمل، فضلاً عن التمثيل الصامت، حوارًا مرتجلاً (لم يعده الكاتب ولا الممثلون من قبل)؛ وهذا هو الشأن أيضًا في الـ – هار لكانده[١] – أي الإيمائية الهزلية – الإنجليزية والفرنسية والنوع الثاني هو "الإيمائية الواقعية" وهو أوسع اختصاصًا من النوع الأول، ونضرب لها مثلاً بتلك التمثيليات التي من قبيل مسرحيات ثورنتون ويلدر[٢] Thornton Wilder ومنها: "الرحلة السعيدة The Happy Journey" و"غداء عيد الميلاد الطويل The Long Christmas Dinner" ويؤدي فيهما الممثلون أدوارهم بمساعدة أمتعة يتخيلونها. وهذا النوع الذي يتطلب تركيزًا شديدًا وانتباهًا عظيمًا من كلا الممثلين والجمهور له إمكانياته التي لم تكتشف بعد في بلادنا هذه (إنجلترا). ومسرحية "الطفل المبذر: L' enfant Prodigue" الفرنسية هي إيمائية كاملة تبلغ من الطول مبلغ المسرحيات العادية. والتمثيل الإيمائي العصري الصحيح هو فن صامت تمامًا ولهذا لا يمكن إدخاله في باب الأدب. وهو فن له قيمته الكبرى بالفعل في المجالين التعليمي والنفسي؛ واستخدامه فيهما في تقدم مستمر.

---

(١) the harlequinade من المسرحيات الهزلية الإيمائية الصامتة وهي نسبة إلى هارلكان Harlequin وهو في الإيمائية الإنجليزية عفريت (Sprite) يخفى عن جميع الأعين إلا عن عيني حبيبته كولامبين ووظيفته إفساد جميع حركات البهلوان (البلياتشو) وحيله (د).

(٢) ثورنتون نيفين ويلدر Th. Niven Wilder (١٨٩٧ – ٠) القصاص والكاتب المسرحي الأمريكي والذي شهدنا من قصصه على الشاشة (قباله Cabala وجرسان لويس راي ومن مسرحياته The Trumpet Shall Sound و The Angel That Troubled the Waters و The Long Christmas Dinner) وله مسرحيات حسنة من فصل واحد (د).

وأستطيع أنا نفسي أن أشهد مؤمنة بقيمته في تعويد النشء كيف يسيطرون على أنفسهم وبث روح التخيل فيهم وتعويدهم القدرة على التمثيل: وهناك تداخل واضح بين التمثيلية الإيمائية الصامتة وبين الباليه لست أرى في نفسي المفاية لمناقشته والخوض فيه:

* * *

والبانتوميم تتصل بالإيمائية mime اتصالاً اشتقاقيًا وتاريخيً: إلا أنها في أيامنا هذه، وفي بلادنا تلك (إنجلترا) أصبحت تعني فرعًا من فروع العروض التمثيلية المتنوعة يتميز بمناظره الخلابة ويقوم على قصة من قصص الأطفال لا يلتزمها بدقة في كثير من الأحيان، وتقدم لنا سلسلة من الحوادث العاطفية البديعة أو الحوادث السوقية الفجة للترفيه عن جمهور الشعب في عطلة عيد الميلاد.

* * *

ويمكن أيضًا تصنيف التمثيليات بحسب الأسلوب واللغة المستعملة فيها. ومن الأفضل فعلاً لمن يدرس المسرحية وجوب تأمله في وظيفة اللغة في كل تمثيلية يدرسها. وفيما يلي هذا التصنيف التجريبي الذي وضعناه على أساس اللغة والأسلوب:

١ – التمثيلية الشعرية الأصلية:

وفيها تسام عظيم باللغة بغية التأثير المسرحي يستعمل فيه الكاتب القوالب العروضية الأساسية والكثير من الصور الشعرية.. ومن أمثلة ذلك: أنطوني وكليوبترة، وعطيل، وتمثيلية فراي: "أول من ولد The Firstborn" وتمثيلية إليوت "التئام شمل الأسرة"، وتمثيلية آن ردلر: "قابيل Cain".

٢ – التمثيلية الشعرية التقليدية:

ويستعمل الكاتب فيها اللغة العروضية الموزونة لا لشيء إلا لأنها التقليد الساري في عصره، بينما كان من المستطاع أن تكتب المسرحية بالنثر نظرًا لطبيعة محتواها الانفعالي. وفي بعض الأحيان كان الأولى ألا تكتب المسرحية إطلاقًا لأن أية لغة يستطيع المؤلف كتابتها بها لن تقنعنا بفكرتها. ومن الأمثلة على المسرحية المنظومة الجيدة وإن لم تكن في الوقع مسرحية شعرية أصلية "ملهاة الأخطاء" لشكسبير و"العروس الحزينة" لكونجريف. ومن أمثلة المسرحيات المنظومة التي لا تنجح على خشبة المسرح مسرحية: "المرتد الملكي The Royal Convert" لراو Rowe[١]. وهناك عشرات من الأمثلة بين معاصري شكسبير الخاملي الذكر وعشرات أخرى أشد خمولاً من مؤلفي مسرحيات البطولة (في فترة عودة الملكية).

٣ – التمثيلية الواقعية:

وتستعمل فيها اللغة التي يقصد منها إعطاء الطابع الحواري الذي يجري في الحياة الواقعية وإن كانت لغتها في الواقع تختلف عن لغة الحياة الواقعية في أنها لغة رفيعة إلى حد ما وفياضة بالبهجة والحياة. والمسرحية التي تكتب بهذه اللغة يجب أن تكون مسرحية نثرية. والأمثلة على ذلك أية مسرحية لشو أو سومرست موم او ج. م. باري أو جون جولسورذي أو ج. ب. بريستلي، أو تيرانس راتيجان أو نول كوارد ومعظم الكتاب المسرحيين التجاريين العاديين. ويجب ألا ننسى أن اللغة التي قد تبدو الآن لغة متكلفة ومصطنعة ربما كانت محاولة لتصوير التعبير أو الكلام الطبيعي للوقت الذي كتبت فيه المسرحية، وذلك كما في

---

(١) نيقولا راو Nichola Rowe (١٦٧٤ – ١٧١٨) الشاعر والكاتب المسرحي الإنجليزي ويعده بعضهم أعظم شعراء العهد الأوغسطي – نسبة إلى أوغسطس الروماني وتشريفًا للملك جورج الأول وتملقًا بتلقيبه أوغسطس (!) – وقد فشل راو في كتابة الملهاة ونجح إلى حد ما في كتابة المآسي. ومن مسرحياته زوجة الأب الطموح The Ambitious Stepmother (١٧٠٠) والنائب الظريف The Fair Penitent وأعظم مآسيه هي: مأساة جين شور Jane Shore (١٧١٤) (د).

مسرحيات بينيرو[1] Pinero وهنري آرثر جونس[2] . أو فيما يرجح، ومسرحيات فترة عودة الملكية.

٤–التمثيلية الخطابية:

إن هذه العبارة بمعناها الخاص جدًا يمكن إطلاقها على تلك التمثيليات التي مناط المتعة فيها يقع الكثير منه في اللغة نفسها. ومما يبدو محتملاً أن الكثير من ملاهي عصر شكسبير كان متأثرًا تأثرًا قويًا بتلك الدراسات الخطابية التي كانت إحدى الاهتمامات التي شجعتها النهضة. ومنذ ذلك الوقت ظهرت تمثيليات كثيرة كان فن اللغة المبرقشة المتقنة فيها مصدر الكثير من المتعة. ومن أمثلة ذلك: "جهد حب ضائع" التي ربما كانت أقوى الأمثلة التي يمكن الاستشهاد بها لهذا النوع، ثم "ترويض المتمردة"، وجميع تمثيليات ويلد، وإلى حد ما تمثيليات كريستوفر فراي؛ ثم مسرحية سنج: "مهرج العالم الغربي The Playboy of the Western World" ثم قريبًا من هذا النوع مسرحية شو: "بجماليون[3]".

---

(1) السير آرثرونج بنيرو Sir A. Pinero (١٨٥٥ – ١٩٣٤) للكاتب المسرحي الإنجليزي المشهور، والذي تسلم المسرحية ذات الحبكة الجيدة من سكريب وساردو فأدخل فيها الموضوع. وله ملاه سلوكية جيدة ومسرحيات اجتماعية باهرة. ومسرحيته مسز تانكراي الثانية The 2nd Mrs Tanqueray من أجود تمثيلياته، وكذلك مسرحيته Trelawny The Wells و Gay Lord Quex وقد أخرج عدد كبير من مسرحياته على الشاشة (د).

(2) هرني آرثر جونس H. A. Jones (١٨٥١ – ١٩٢٩) الكاتب المسرحي الإنجليزي وله كثير من الكتب عن المسرحية الإنجليزية منها: نهضة المسرحية الإنجليزية The Renascenece of Engl. Drama وأسس المسرحية القومية Foundations of a National Drama ومسرح الأفكار: Theatre of Ideas . وجونس هو ثالث ثلاثة يعدون أكثر الكتاب الإنجليز خصوبة أولهم شو وثانيهم بنيرو، وقد كان شو يفضله على بنيرو لصدق تصوره لشخصياته بينما كان بنيرو يتملق هذه الشخصيات كما يقول شو. وقد كتب جونس درامات جدية وميلودرامات وملاهي سلوكية لا يزال بعضها قويًا حيًا، وإن طوى النسيان الكثير مما كتب؛ وكتبه عن المسرحية من الكتب التي أوضحت معالم الطريق للكتاب الإنجليز جميعًا ولا تزال تدرس إلى اليوم. ومن أشهر مسرحياته: دفاع مسو دين Mrs. Dane's Defense وقديسون وخطاة Saints & Sinners والفتاة الراقصة The Dancing Girl والطبيب The Physician والكذابون Liars والكذبة The Lie وداعة السلام The Pacifists . وجونس مشهود له باللوذعية الفنية والسهولة واليسر وهو يرفض أنه من تلاميذ إبسن وإن أكد شو ذلك.. والحقيقة أن أثر إبسن فيه لا ينكر. وبكل أسف لم نطلع على مسرحيته المذكورة هنا: إيرل إسكس (د).

(3) بجماليون Pygmalion مسرحية لشو ظهرت سنة ١٩١٣. وبجماليون في الأساطير اليونانية هو ملك قبرسي والمثال الذي كان يكره النساء فلما صنع تمثاله فينوس عشقه وضرع إلى ربة الحب والجمال أن تبعث الحياة في التمثال فأجابت طلبه وتزوج

٥ – التمثيلية الرمزية:

هناك عدد قليل من التمثيليات الرمزية. وقد يوجد عدد أكبر، بما أن المسرحية لا تفتأ تقتحم مجالات جديدة، تستعمل اللغة فيها بطريقة تجريبية أوسع مدى وفي ألوان من الغموض أدق، وصور متكررة ومؤثرات سحرية لا تنقطع. ونحن نجد آثارًا من ذلك منذ عهد شكسبير ولاسيما في مآسيه العظيمة الأربع (هاملت وعطيل ولير وماكبث). وهناك أمثلة حديثة لهذا النوع، كمسرحية أوجين أونيل "الفاصل الغريب Strange Interlude"؛ ومسرحيتا و. ب. ييتس: "المياه الظليلة The Shadowy Waters" و"بيضة البلشون The Herene's Egg" ومسرحية لوي ماك نيس "خارج الصورة Out of the Picture".

وهذا التصنيف للمسرحيات بحسب لغتها هو في نفسه طريقة تجريبية ويجب أن يستعمل كحافز للتفكير وليس لأغراض الامتحانات.

والدارس الذي يرغب في معرفة واسعة بفنون المسرحية يجب ألا ينسى أن نص التمثيلية الإذاعية وأن سناريو الفلم هما صورتان من صور المسرحية. ومن نصوص المسرحيات الإذاعية التي يمكن الحصول عليها مجموعة في كتب مطبوعة مسرحيتا لوي ماك نيس: "البرج المظلم The Dark Tower" و"خرستو فركولومبس"، وليس ثمة من نصوص سناريات الأفلام غلا عدد قليل يمكن الحصول عليه في كتب مطبوعة. ولكنا نجد من ذلك سناريو: "الطبيب والشياطين

تمثاله. وقد أخذ شو جوهر الأسطورة فجعل المستر هجنز Higgins يراهن على أنه يستطيع تحويل الفتاة الوضيعة بائعة الأزهار إليزا Eliza فيجعلها أرقى من جميع سيدات الطبقة الوسطى اللندنية ثقافة ولهجة ومظهرًا و(إتيكيت) وقد أفلح المستر هجنزو في ذلك، وأصبحت إليزا سيدة صالون من الطراز الأول، ثم حدث أن عشقت الفتاة أستاذها الذي كان ينطوي هو أيضًا على حبها.. وقد لامته أمه على فعلته.. فلما أدركت الفتاة هذا خشيت أن يتخلى عنها، وأخبرته أن شابًا غنيًا يريد الزواج منها وأنها لن تعارض في هذا الزواج.. وهنا.. صمم المستر هجنز على ألا يدع الفتاة تفلت منه.. فقد أحبها حبًا خالط دمه، (انظر كتابنا أساطير الحب والجمال عند الإغريق لتقارن بين الموضوعين) وسخرية شو بالطبقة الوسطى بادية لا خفاء فيها (د).

"The Doctors & the Devils" لكاتبه ديلان توماس[١]، وهو في نفس موضوع مسرحية بريدي "المشرح" وإن كان يخالفه مخالفة شائقة. وقد ظفرت مسرحية ديلان توماس "في ظلال الغابة اللبنية Under Milk Wood" بنجاح عظيم بوصفها مسرحية إذاعية. بل في التلفزيون وفوق خشبة المسرح أيضًا، وإن لم يكتبها لهذين في الواقع. ومسرحية نول كوارد: "اللوحة: Still Life" هي البذرة التي أخذ عنها فلم: "المقابلة القصيرة The Brief Encounter" ومما له قيمته مقارنة تمثيلية كتبت للمسرح بفلم أخذ عنها.

(١) ديلان توماس Dylan Thomas (١٩١٤ – ١٩٥٣) شاعر إنجليزي من ويلز كانت تجتمع في شعره خصائص المذهب السريالي (انظر كتابنا أشهر المذاهب المسرحية) ودقائق الخيال الكلتي في اكتشاف العالم النفساني المجهول. ومما يعاب عليه أنه لم يكن يرتفع إلى السريالية الفرنسية العاطفية الرقيقة – ومن كتبه: "خمس وعشرون قصيدة" و"خريطة الحب" و"صورة الفنان بوصفه كلبًا صغيرًا" و"في ظلال الغابة اللبنية Undert Milk Wood" وقد ظهرت عام وفاته (د).

الفصل الحادي عشر

ربط المسرحية بالتاريخ

قد يجمل بالبلاد ويناسبها أن تموت، إلا أننا

نستنتج إجمالاً أن الرومان لا يحبون هذا..

ولا أنا أيضًا.

آرثر هيوكلاف: "غراميات في رحلة".

A. Hugh Clough

* * *

يجب أن تكون جميع المسرحيات عصرية، بمعنى أنها يجب أن تستهوي جمهور العصر الذي تكتب فيه. إن من المحتمل لشاعر من طراز وردزوردث أو بليك أو كيتس أن يستهزأ به أو يغض الطرف عنه في الزمن الذي يعيش فيه ما دامت دواوينه منشورة بين الناس، ومن المحتمل أن يظفر هذا الشاعر فيما بعد بخلود الذكر الذي لا يمكن أن يبيد. إن المحتمل لرجال من طراز توماس تراهون[1] Th. Traherene وكرستوفر سمارت[2] Ch. Smart وجيرارد مانلي هوبكنز[1] G.

([1]) توماس تراهون Th. Traherene (١٦٤٦ – ١٦٧٤) شاعر إنجليزي من شعراء ما وراء الطبيعية المتأخرين ولم تكتشف أشعاره إلا حديثًا – وقج نشرت سنة ١٩٠٣ فقد أظهرت أهميته ومكانته الرفيعة بين شعراء التصوف الذي يربطون بين الوتاعق وعالم الروح. وقد كان يقف على قدم المساواة مع أمثاله من شعراء التصوف في عصره أمثال بليك Blake وفوغان Voughan (د).

([2]) سمارت Christofer Smart (١٨٣٢ – ١٧٧١) شاعر إنجليزي كتب أبدع أشعاره وهو في مستشفى للمجاذيب – ومن تلك الأشعار (أغنية إلى داوود Song to David) (د).

M. Hopkins أن يصبحوا معروفين مشهورين بوصفهم من صغار العباقرة وذلك بعد مرور زمن طويل على ما كتبوا. وكثيرًا ما وقع شيء من هذا القبيل في ميداني التصوير والنحت. ومن الممكن أن يقع لبعض كتاب القصة الطويلة. ولكن الكاتب المسرحي لا يملك أن يكتب للأجيال القادمة، لأن عمله يجب أن يخرج على خشبة المسرح، ثم هو لا يستطيع أن يعلم ماذا عسى أن يكون المسرح من ناحيتيه الروحية والمادية بعد عدة أجيال. إن شكسبير لم يكن يدور له خلد ما نستعمله نحن في زمننا الحديث من أمثال تلك الوسائل الجديدة في ميدان المؤثرات الضوئية البارعة من المظلمات والفيوض والدوائر الضوئية والأنوار الملونة، بل لم تكن تدور بباله تلك الحيل والوسائل الآلية التي نستطيع استعمالها في مسارحنا الحديثة. ولو أن أمثال تلك الأمور الفنية كانت ميسرة له لكان الأرجح أن تروقه تلك الوسائل ولكان الأرجح أن يكثر من استعمالها لتتيح له مؤثرات مثيرة خارقة للطبيعة وتكفل له ما يشاء من تغييرات في الطقس. إنه لم يكن يتوقع حتى استعمال الستار المسرحي.. هذه الأداة البسيطة. ولم يكن سوفوكلس يكتب لمسرحنا هذا الذي يكاد يكون بناء صغيرًا أليفًا لطيفًا، بل كان يكتب لمسرح مكشوف ضخم كانت تضيع فيه تفصيلات الإشارة والحركات الجسمانية، وحيث كان الممثلون يلبسون الأقنعة فوق رؤوسهم ووجوههم. إن كتاب الملاهي في فترة عودة الملكية لم يكونوا يعرفون أنه سيأتي يوم تكون فيه رقابة للمسرح. ولا بد للكاتب المسرحي من أن تخرج مسرحياته إذا أريد له أن يعرف الناس عنه شيئًا ما. ومن ثمة يجب عليه أن يكتب وفقًا للإمكانيات المسرحية التي تتيحها له فنون المنصة في زمنه. ويجب عليه أن يمتع جماهير الزمن الذي يعيش فيه بما يكفي على الأقل لإغرائهم بالمجيء لمشاهدة تمثيلياته. والأرجح أن أمام الكاتب المسرحي في أيامنا هذه

([1]) جياراد مانلي هوبكنز G. M. Hopkins (١٨٤٤ – ١٨٨٩) شاعر إنجليزي متدين تترد في أشعاره الروح الغنائية الرفيعة الروح الدينية التي تكاد تمتزج بالملأ الأعلى – وهو أشبه الشعراء الإنجليزي بابن الفارض عندنا وذلك في رغامه الشديد بالمجازات والاستعارات واصطلاحات الرموز والمعاني المركزة التي يحتاج شرح البيت من أبياتها إلى مجلد كما قال مرة ابن الفارض. وقد تأثر بشهره الذي نشر سنة ١٩١٨ عدد من الشعراء الإنجليز منهم و. هـ. أودون (د).

فرصًا أكثر مما كان يتاح للكتاب في الأزمنة السالفة بصدد اختيار نظام المنصة التي تظهر عليها مسرحياته، وإن يكن يجد نفسه مقيدًا تقييدًا صارمًا بعدد الموضوعات المسرحية التي يمكنه الكتابة فيها، والتي استنفدها الكتاب من قبل، كما يجد نفسه أيضًا مقيدًا بمؤثرات الروح التجارية التي تجتاح المسرح اليوم، وبقيود الرقابة كذلك.

وليس مهمًا أن يغضب الكاتب عددًا من معاصريه؛ وإذا كان لديه ما يمكن أن يقوله أبدًا فإنه لا يكاد يملك إلا أن يغضب عددًا منهم؛ وإذا لم يكن لديه شيء يقوله فإنه يغضب ولا بد على جميع أولئك الذين يعتقدون أن الكاتب المسرحي يجب أن يكون لديه ما يقوله. وقد يخيب أمله في كثير من الأحيان بسبب هذا النهيب، أو ذلك الاستحياء وضيق الذهن اللذين يبديهما حتى أولئك الذين كان يظنهم قومًا متعلمين، وبسبب ما يبدو أنهم يفتقرون إليه من أمانة فكرية مما يجعلهم يفضلون العاطفة المصطنعة على الأمور الراجحة أو الممكنة المحتملة، ثم بسبب عبارة النجوم التي كثيرًا ما تحمله على الكتابة وفي باله ممثل معين أو ممثلة معينة (يفصل عليه أو عليها دورًا بالذات)؛ أضف إلى هذا ما هو مقرر من أن المهزلة أو التمثيلية الهزلية (Farce) يرجى أن يستمر عرضها مدة أطول وأن تأتي من ثمة بإيراد أضخم بينما أن المسرحية الشعرية البديعة قد لا تخرج إلا في مسرح صغير ولمدة من الزمن أقصر؛ إلا أن الكاتب المسرحي لا غنى له عن جمهور من النظارة يكفي لمساعدة المخرج أو المدير الفني للمسرح على عرض مسرحيته دون أ يفضي ذلك إلى خراب مسرحه أو وقوعه في الخسارة؛ ويجب أن يتألف هذا الجمهور من معاصري الكاتب المسرحي نفسه. وحتى في عصر إليزابيث نفسه كانت توجد مسارح عامة تغشاها جماهير مختلطة من النظارة. ومسارح تدعى "مسارح خاصة" (كانت تخرج تمثيليات لأمثال هؤلاء الكتاب الذين من طراز جون للي هذا الكاتب اليوفوست، أي ذي الأسلوب المطري المبرقش المسرف في

الصنعة والتكلف) وتمثيليات البلاط التي كانت تقدم إلى جمهور أكثر تهذيبًا وتأديبًا.

ويجب علينا ونحن نقرأ إحدى التمثيليات، ولاسيما إذا كانت تمثيلية قديمة أن نتذكر هذا ونجعله في بالنا. إن كل تمثيلية صالحة للتمثيل قد كتبت لمسرح من نوع معين قد لا يكون من نمط المسارح التي نعرفها. وثمة اتجاه مشئوم منتشر بين العلماء والأساتذة ينظرون بمقتضاه إلى الحفلات التمثيلية الحقيقية وإلى دراسة المسرح العامل بوصفه ذلك كله حلية أو شيئًا كماليًا لا تدعو إليه الضرورة.. أو ترفًا ذهنيًا. وكلن أي دراسة للمسرحية لا تكون مرتبطة بدراسة المسرح هي دراسة غير صحيحة وغير مجدية. إن قارئ شكسبير يجب أن يعرف شيئًا عن المسرح في عصر إليزابيث. إن من واجبه أن يدرك أن الثنائيات الشعرية الغثة التي كانت آخر ما يسمعه المتفرجون بل قبل مغادرتهم تلك المسارح كانت بديلاً قديمًا من "ستار الختام" الحديث؛ وأن مشاهد معينة كانت تجري في "البلكون" (الممتد فوق المنصة في مسرح عصر إليزابيث) أو في الغرفة الداخلية، (الخاصة بالممثلين أو بغرفة الموسيقى[1]) وقتئذ؛ وأن المنصة كانت قريبة جدًا من المتفرجين؛ وأن الحفلات التمثيلية كانت تجري في ضوء النهار، ولهذا كان لا بد من وصف وقت الفعل أو حالة الطقس وصفًا كلاميًا؛ وأن الملابس التي كان يلبسها الممثلون لم تكن دقيقة من الناحية التاريخية لكنها كانت مع ذاك ملابس فاخرة ثمينة مطابقة لملابس عصر إليزابيث نفسها (وكانوا يستعملون مصطلحات الأزياء في ذلك العصر ولو كانت المتكلمة كليوبترة نفسها!)؛ وأنهم لم يكونوا يستعملون المناظر بمفهوم تلك الكلمة عندنا. وعلى من يدرس تمثيليات فترة عودة الملكية وتمثيليات القرن الثامن عشر (في إنجلترا) أن يعرف شيئًا عن ازدياد استعمال المسرح من الناحية الاجتماعية بوصفه مكانًا يلتقي فيه الناس؛ وعلى من يدرس المسرحية

---

(1) أوردنا هذه الفقرة لشرح الغرفة الداخلية inner room التي كان ينتظر فيها الممثلون للخروج إلى المنصة حين يأتي دورهم في التمثيل، وهي عن قاموس سويل (د).

اليونانية أن يرى مسرحًا يونانيًا أو رومانيًا مكشوفًا – أعني مسرحًا خلاويًا – (وأقرب مسرح إلى إنجلترا موجود في فرنسا)، فإذا لم يستطع ذلك، فليرجع إلى صورة فتوغرافية لواحد من تلك المسارح، ويجب أن يلم بشيء عن جلال المسرحية اليونانية من ناحيتيها الدينية والمدنية. ولعل الذي يدرس المسرحية بعد مائتي سنة من اليوم – أي سنة ٢١٦٢ يرى من واجبه على الأرجح أن يقضي بعض الوقت في دراسة: (منصة التمثيل البدائية في القرن العشرين:) وما كان يعتورها من أوجه القصور والنقص ويجب علينا ونحن نحكم على إحدى التمثيليات أن نجعل في بالنا أوجه القصور في المنصة التمثيلية التي كتبت لها هذه التمثيلية. كما يجب أن نتذكر ونحن نقوم بدراسة تفصيلية لإحدى التمثيليات طرق الإخراج المقصودة.

والكاتب المسرحي مقيد أيضًا بأفكار عصره حتى إذا استبعدنا عوامل الرقابة والقيود القانونية الخاصة. وهو لا يستطيع أبدًا أن يبعد بعدًا شديدًا عن الزمن الذي يعيش فيه في شئون الساسة والدين والأخلاق والتفكير العلمي أو أي موضوع آخر من الموضوعات التي تختلف فيها الآراء. وحتى وهو يرسم شخصيات مسرحياته نراه مقيدًا بأفكار زمنه ودعاواه الجارية. ولقد كان أرسطو يعتقد أن مما لا يليق بالمرأة أن تصور في صورة المخلوق الذكي الألمعي، وهذه فكرة جد طبيعية في مجتمع كان النساء فيه شيئًا ثانويًا لا أهمية له بالقياس إلى الرجال ونساء شكسبير الذي كان يكتب في عهد الملكة إليزابيث الأولى، أي في عصر كان نساء الطبقة العليا فيه على الأقل يتمتعن بشيء من حرية التصرف، ويستطعن أن يبلغن مستويات ما من التعليم، يمكن العثور بينهن على عدد من ذرات العقول الراجحة والشخصيات القوية، أمثال بورشيا وروزالند وبياتريس وإيموجن؛ وعلى ذرات الكرامة والشجاعة مثل هرميون، أو ذوات التعليم وحسن التكيف من أمثال هلنا ومارينا. بل نحن نجد بينهم ذوات الشجاعة الخلقية الثورية كما يتجلى ذلك في دوقة مالفي في تمثيلية وبستر. إلا أنه كان لا يزال من الأفكار الجارية في تلك الفترة من الزمن أن المرأة ما خلقت إلا للزواج، أو، في النادر الأقل، للحياة الدينية، وكل أولئك النسوة

النبيلات كن يبدين قوة شخصياتهن مقترنة بأمر من أمور الحب وفي القرن العشرين، حينما أصبح من الأمور المسلم بها أن المرأة المقتدرة تستطيع أن تظفر بالنجاح في الحياة العملية، وأن تكون ذات فائدة للمجتمع فيما يتصل بالمحاولات الأخرى غير مجال الزواج، يستطيع كاتب مثل شو أن يصور القديسة جوان (جان دارك) امرأة جندية لا تبالي بأمور الحب، وأن يصور لينا سيزابانووسكا Lina Szeczepanowska، تلك البهلوانة التي كانت تعرض حياتها لخطر الموت كل يوم في مسرحية "زيجة من شخصية أدنى [1] Misalloiance" كما يصور فيفي وارن في مسرحية حرفة المسز ورن Mrs. Warren's Profession في صورة المحامية المستقلة المعتمدة على نفسها؛ ويصور لافينيا في صورة الشهيدة المسيحية في مسرحيته "أندروكلس[2] والأسد"؛ ويصور لوسسترانا عضوة في مجلس الوزراء في مسرحية "عربة التفاح" — وهؤلاء نساء يتمتعن بالكراما والذكاء ويمارسن مهنهن بنجاح ولا يهبن الموت إذا دعت إليه الضرورة — لا في سبيل الحب ولكن في سبيل النزاهة وطاهرة الذمة. والظاهر أن شو كان يخفض من قيمة الحب كقوة في الحياة وكتجربة تستحق الذكر؛ والحب لا يزال واحدًا من الموضوعات العظيمة في ميدان المسرحية، كما أنه كذلك في ميدان الحياة، إلا أنه لم يعد بعد المشغلة الوحيدة للمرأة في مجال المسرحية.

وقد تغيرت نظرة الناس إلى القوة بعض الشيء هي أيضًا. وكتابة القصة الكاملة للتطورات التي حدثت في نظرة الناس إلى القوة يمكن أن تتضمن دراسة

([1]) Missalliance مسرحية لشو صدرت سنة ١٩١٠ ويعالج فيها مشكلات الزواج غير المتكافئ ومشكلات الأبناء والتربية وأثر البيئة بكل مقوماتها في المراهقين. وقد كتب لها مقدمة عظيمة أبان فيها عن آرائه في تأثر الأطفال بالكتب الدينية والقصص والفنون وأن هذا كله أجدى أثرًا في تنشئة الطفل وخلق تفكيره وتوجيهه، وذلك في صراحة تذهل الشياطين! (د)

([2]) آندروكلس والأسد Androcles & The Lion ملهاة بقلم برنرد شو ظهرت سنة ١٩١٦. وخلاصتها أن أندروكلس أحد المسيحيين الأولين ينتزع شوكة من قدم أسد وجده يتألم في أحد الأدغال... وينقذه بذلك من آلامه المبرحة. ثم لا تمضي أسابيع حتى يقبض على أندروكلس وجميع المسحيين من إخوانه ممن اعتنقوا المسيحية سرًا ثم يلقى بهم جميعًا إلى مضمار الأسود لتفتك بهم.. وهنا تحدث المعجزة.. فهذا هو السبع الذي أنقذه أندرو كلس يقترب منه مرحبًا ثم يروح يلحس جسمه فرحًا به.. فإذا عرف الإمبراطور (قيصر) السر عفا عن جميع الشهداء المسيحيين (د).

للفلسفة السياسية، إلا أننا نستطيع أن نجد تلك القصة فيما كتبه الكتاب المسرحيون اليونانيون وما كتبه شكسبير ومقارنة هذا وذاك بما كتبه الكتاب المحدثون. والملك هنري الخامس – من شخصيات شكسبير – هو ملك أنموذجي قصد المؤلف إلى إثارة إعجابنا به؛ لقد انهمك وهو أمير صغير في الشهوات والملذات لا بسبب ما يمكن فهمه من الضعف الإنساني وحب الاستطلاع بل لسبب ما كان يتعمده قاصدًا من الظفر بالإعجاب لما حققه من صلاح في حياته فيما بعد بشكل يبهر عيون الناس. أما في أيامنا هذه "ولاسيما بعد نبذ معاشريه القدامى نبذ النواة، فيمكن أن يعد هذا حيلة كريهة لنيل الشهرة". عن هنري يحكم عليه بالموت على ثلاثة من الخونة دون أن يقدمهم إلى المحاكمة، ثم هو يتظاهر باستعداده للقيام بحملة نهب همجي على هارفلير، وهو لا ينفك يفاخر ببلاده بصورة لا نكل نحن اليوم إلا أن نعدها شيئًا غير لائق ولا كريم؛ وبعد حرب نعدها اليوم حربًا عدوانية نراه يفرض صبحًا صارمًا على فرنسا. وأي كاتب يكتب اليوم مسرحية يمجد فيها مثل هذه الأعمال يعرض نفسه لأن يدعوه الناس كاتبًا فاشستيًا. ولقد رأينا الكثير الجم من النتائج الوبيلة لهذا التمجيد الأعمى لما يسمونه "رجل الفعل". ولكن عدم الموافقة على الاعتداء "شيء عصري" – وبالأحرى موضة "حديثة" – نسبيًا.. إنه علامة على تقدم المدنية. وعلامة أيضًا على الإحساس بأن ثمة قانونًا دوليًا سمو على القوة والقهر.

وهذا لا يعني أن شكسبير كان مغرمًا بالحرب، أو أنه كان ينطوي على ما يشبه العبادة النازية للقوة؛ والرجل الذي كتب الشعر التالي (على لسان دوق برغنيا الذي توسط في إنهاء الحرب بين ملكي إنجلترا وفرنسا وسعى لكي يعود السلام حتى تنعم فرنسا بما كانت تنعم به[1] في ظله) حيث يقول!

---

(1) لم نر أبدًا من إضافة الشرح بين القوسين ليفهم القارئ السياق.. وكذلك زدنا في القطعة المنقولة لتكون أوفى بغرض الكاتبة – والزيادة من نفس كلام شكسبير ومن الخطبة نفسها (هنري الخامس – الفصل الخامس – م ٢) (د).

... لقد بذلك كل ما في وسعي واحتلت ما وسعتني الحيلة، متجشمًا في سبيل ذلك الجهد والألم لكي أجمع بين صاحب الجلالة الملكين الأفخمين في هذا المؤتمر الملكي.. وقد نجحت فيما سعيت إليه فالتقى الملكان وجهًا لوجه وعينًا لعين فلا تخيبا رجائي إذا طلبت إليكما، مهما كان ثمة من حوائل أو عقبات، ألا تقف السلم عارية ضاوية هكذا... السلم حاضنة جميع الفنون، أم النبلاء السعداء.. فلا تخيم على خير جنات الدنيا.. أمان.. فرنسا البلد الخصيب: وا أسفاه! لقد طالما طوردت عن فرنسا التي صوحت الحرب زورعها وأنضبت مواردها وجعلتها هشيمًا تذروه الرياح بالرغم من خصبها، فها هي ذي كروم أعنابها.. بهجة القلب ومنية النفس.. تذبل وتموت غير مشذبة ولا مهذبة.. ومرابعها شاحبة ملحوبة، كأنها جماعة من السجناء طال عليهن الأمد في السجن فطلت شعورهم، فأغصانها مهوشة ناشزة، ومروجها معطلة ونباتات الزوان والشوكران والبقلة الكثة الزنخاء نجلل فوقها، بينما سلاح المحراث يعلوه الصدأ في الوقت الذي كان يجب أن يقتلع أمثال هذه الأعشاب والمراعي المطئن الذي كان كلؤه الحلو ينمو غزيرًا وأزهار الحقل الرقطاء، والعلف يابسه وأخضره كلها تنتظر المنجل في حالة مهوشة مشوشة زنخة أتى عليها الكساد واليد المعطلة، ولست ترى شيئًا غير الأعشاب البغيضة، والحسك الوحشي، وهشيم العليق البري، والأرقطيون كلها فقدت جمالها وأصبحت لا خير فيها.

(وكما خربت كرومنا ومروجنا ومرابعنا ومخاوفنا وأسلتها الحرب إلى الوحشة دون رقيب يسهر عليها فقد أصبحت هذه حالنا وحال منازلنا.. وأطفالنا.. بوار في بوار، وفقر في فقر، حتى العلوم التي كانت خليقة ببلادنا لم تترك الحرب لنا وقتًا لنتعلمها.. فها نحن أولا نشب ونكبر كما يشب الهمج المتوحشون ويكبرون، وجنودنا ليس دليهم ما يصنعون غير التفكير في الدماء وتبادل السب والقذف والنظرات المرعبة الفاتكة.. ومهلهل القول وكل ما يبدو غير طبيعي).

وفي المشهد الثاني من الفصل الثاني من مسرحيته "دقة بدقة":

فأنتم مدعوون هنا لكي تعيدوا الأمور إلى سابق نصابها.. وليت شعري.. ما الذي يمنع السلم من العودة لكي تنفي عنا هذه الشرور وتباركنا بما عودتنا من سابق حسناتها!

الرجل الذي كتب هذا الكلام كان رجلاً مدركًا لما تجلبه الحرب من آفات روحية ومادية على السواء... والرجل الذي كتب ما يأتي في مسرحيته "دقة بدقة" في المشهد الثاني من الفصل الثاني) على لسان إيزابللا وهي تخاطب لوسيو:

أيتها السماء الرحيمة! إنك تؤثرين أن يشق البرق بسهمه المسنون الجهنمي سنديانة معقجة لا يمكن لإسفين أن يشقها، من أن يصمى تلك الريحانة الغضة: ولكن الإنسان.. الإنسان المختال حينما يرتدي ثياب السلطان الضئيل القصير الأمد – وهو أشد جهلاً بحقيقة ما يظن أنه أشد تأكدًا منه، وأعني جوهره الزجاجي الشف – تجده مثل القرد الغضوب يحتال أمثال تلك الحيل والألاعيب الغريبة بين يدي السماء العالية مما يجعل الملائكة تذرف دموعها – وهي لو كانت مثلنا لضحكت منا حتى تموت من الضحك.

لم يكن ذلك الرجل الذي يحترم الناس بدون تمييز وكأنهم جميعًا في نظره سواء، بل كان يعلم جيدًا أن السلطة شيء غير مقصور على أولئك الذين يمكن أن يعهد به إليهم. ولكن ملوك شكسبير وساسته وحكامه "الصالحين" أو "الطالحين" يجب أن ينظر إليهم في ضوء العصر والظروف التي كانوا يعيشون فيها... العصر الذي كان السلطان الغاشم فيه أمرًا مقبولاً أكثر مما هو في زماننا، وحينما كانت الحروب أمرًا مسلمًا به أكثر مما هو الحال اليوم.

وإذا حدث أن نولتن الحيرة أمر شيء في تمثيلية قديمة مما يبدو أنه ليس مجرد صنعة فقيرة بل هو شيء عديم الاحتمال وتشمئز منه النفوس صراحة، فجيب

أن نكتشف شيئًا ما عن عادات الناس وأحوالهم في العصر الذي كتبت فيه المسرحية. ونحن إذا نظرنا إلى "الملك لير" و"تيمون الأثيني" وجدنا أن شكسبير كان أبعد من أن يكون في حالة انسجام تام مع عصره أو قبول تام له، إلا أن مسرحية المشكلة أو مسرحية الاحتجاج والاعتراض[1] لم يكن قد حان حينها بعد، وكان لا بد لشكسبير من أن يكتب ما يستطيع معاصروه أن يفهموه؛ ومن ثمة فسنجده في الغالب أكثر إنسانية، ومن ثمة أقل جزمًا في حكمه على الأشياء مما كان يفعل معظم الكتاب المعاصرين له — فهذا واحد من الأسباب التي من أجلها لا يزال مكل ما كتبه حيًا باقيًا على الأيام، وإن لم يكن هذا السبب هو أهم أسباب خلود شكسبير.

ويجب أيضًا أن ننظر بعين الاعتبار إلى المقاييس والمستويات الأدبية التي كان معمولاً بها في عصر التمثيلية التي نقوم بفحصها. ويجب أن نتذكر أن كل فن من الفنون يمر بدور من الطفولة ثم بدور من المراهقة قبل أن يصل إلى طور تمامه ونضجه. فالناحية الفنية في إبراز التمثيليات على المنصة عند تيرانس راتيجان ليست خيرًا منها في مسرحيات الخوارق فقط بل هي خير من معظم مسرحيات شكسبير. ولكن مهارة المستر راتيجان الفائقة، واقتصاده البارع في فنون الإبراز المسرحي هو شيء تعلمه من كل من سبقه. والمسرحية بنواحي قصورها الصارمة وحاجتها إلى التركيز الشديد، هي صنعة لها مستلزماتها ومطالبها القاسية. وليس مما يدهش أو يدعو إلى العجب أن نرى المسرحية، حتى في عصر إليزابيث العظيم الضخم بشعره الخارق وحيويته ونشاطه العجيبين، كانت لا تزال تتحسس طريقها في شئون مهارات الصنعة المسرحية الفنية. لقد كانت المنصة نفسها أبعد من أن تكون المنصة المثالية — بل إن المنصة المثالية لما تخترع بع. وإذا كانت تمثيلية

(١) Protest drama.

ساكفيل "جوربودك[1] Gorboduc" ابتي ينظر إليها عادة بوصفها أول مأساة إنجليزية، هي تمثيلية تكاد تكون غير صالحة للقراءة، فليس السبب في هذا أن ساكفيل كان كاتبًا رديئًا، إذ أن مقدمة قصيدة "المرآة للحكام[2] The Mirror for Magistrates" تدل على أنه كان شاعرًا ذا مزايا غير قليلة؛ إلا أنه لم يكن يجد بين يديه أية مآس إنجليزية حقيقية لينظر فيها أو يقوم بفحصها، ولم يكن ثمة ما يسعف بالعون إلا شيء قليل من النقد المسرحي باللغة اليونانية واللغة اللاتينية كتب لأجيال أخرى غير الجيل الذي كان يعيش هو فيه، بل لم تكن له خبرة سابقة يكتسبها من مشاهدة تمثيلية جيدة. وتمثيليات شكسبير القديمة لها عيوبها البارزة، إلا أنها خير مع ذلك من أي تمثيلية كان في وسعه أن يشاهدها – الأمر الذي يدل دلالة بالغة – إذا فكرنا في مقدار ما نتعلم عن طريق المحاكاة – على عبقريته النادرة. وبمجرد أن كانت موجة الاهتمام بالمسرحية في طريقها إلى قمتها كان الكتاب الذين أرادوا الكتابة للمسرح يجدون من المسرحيات ما يشاهدونه ويتناقشون فيه، ومن الناس من يمكنهم الحديث معهم ومجادلتهم فيما يعرض فوق المنصة من هذه المسرحيات، وكان هذا كله مما ييسر للكاتب مهمته تيسيرًا كبيرًا.

وبمثل هذا كانت ثمة فترة طويلة من الركود في محيط المسرحية التي تصلح للتمثيل في القرن التاسع عشر؛ ولكن بمجرد ظهور عدد من الكتاب المسرحيين الذين يحترمون أنفسهم مرة أخرى – أمثال هنري آرثر جونس وبنيرو Pinero

---

(1) جوربودك Gorboduc أول مأساة تاريخية كتبت باللغة الإنجليزية واشترك في كتابتها كل من توماس ساكفيل Th. Sackville وتوماس نورتون Th. Norton وظهرت سنة ١٥٦٢. وجوربودك ملك أسطوري إنجليزي كان له ولدان هما فركس Ferrex وبوركس Porrex الذي طرد أخاه فركس واستبد هو بالحكم بعد أبيه فلما عاد فركس بجيش أجنبي هزمه بوركس وقتله. ولكن والدة الأخوين تغتال بوركس في فراشه لانها كانت تؤثر عليه أخاه فركس (د).

(2) المرآة للحكام The Mirror for the Magistrates مسرحية خيالية نحا فيها توماس ساكفيل نحو دانتي في الكوميديا الإلهية.. فهو يسعى وراء قائده (سوء البخت Misfortune) إلى الجحيم ليلقى هناك القادة والحكام البائسين ليتلقى منهم قصص شقائهم. ولم يتهم ساكفيل من هذا العمل إلا الأسطورة الأولى.. وقد تولى إتمامه القس رتشارد بولدون R. Baldwin وزميله جور فررس G. Ferres .. ثم اشترك معهما آخرون. (انظر كتاب تشارلز هيستنجنز (تاريخ المسرح) (د).

وأوسكار ويلد وجرانفيل باركر(١) والشاب جورج برنرد شو – نشأ من جديد جو صالح لازدهار المسرحية، ثم ظهر عدد آخر من الكتاب المسرحيين، وارتفع المستوى الكتابي ارتفاعًا سريعًا. ومسرحية شللي "آل شنشي The Cenci" ليس مسرحية صالحة للتمثيل، لكنا إذا أخذنا في اعتبارنا أنها من قلم رجل لم تكد تتاح له الفرصة لمشاهدة مسرحية جديدة جديرة بالمشاهدة لبدت من ثمة معجزة من معجزات عبقرية شللي. ووليم آرشر في كتابه: "المسرحية القديمة والحديثة The Old & the New" (١٩٢٣) بين العيوب الكبيرة البارزة في صنعة الكتابة المسرحية عند كتاب عصر إليزابيث وكتاب فترة عودة الملكية، ثم يعقد مقارنة بينهم وبين الكتاب المحدثين يوضح فيها تفوق المحدثين. والكتاب كتاب مفيد ككل شيء يهدم عبادة الأصنام عبادة لا تقوم على الفهم والفكر. ولكن آرشر ينسى أن الكتاب المحدثين إنما يقفون على أكتاف القدامى، وأنهم يكونون قيمنين باللوم لو أنهم لم يتعلموا الشيء الكثير عن فنون الإبراز المسرحي فوق منصة التمثيل – وليس عن الإلهام بالضرورة – وذلك من الأخطاء التي كان يقع فيها أسلافهم. والشيء المذهل في الكتاب القدامى ليس هو انهم كانوا في كثير من الأحيان يعالجون أحداثًا بعيدة كل البعد عن الاحتمال، ويحتالون حيلاً سمجة خرقاء، ويكتبون حوارًا ركيكًا بادي السخف.. ويأتون تفاهات أخرى غير هذا وذاك، ولكن المذهل في أمرهم هو أنهم كتبوا الشيء الكثير جدًا مما يعد في الطراز الأول إذا قسناه بأي المقاييس.

إن مقاييس الدقة في ذكر الحقائق والبحث العلمي في كتابة المسرحية هي على الأرجح أعلى منها اليوم مما كانت في أي وقت مضى. وطرق البحث التاريخي الحديث ومقاييس البحث العلمي الحديثة كانت غير معروفة تمامًا لكتاب عصر إليزابيث، بل ربما استطعنا أن نقول إنها لم تبدأ إلا في القرن الثامن عشر فقط.

---

(١) جرانفيل باركر Granville – Barker (ويسمى هارلي جرانفيل) (١٨٧٧ – ١٩٤٦) ممثل ومدير ومخرج وكاتب مسرحي إنجليزي، ومن مسرحياته The Voysey – Inheritance و The Madras Hour وقام باقتباسات من كتاب كثيرين (د).

والأخطاء في تسلسل وقوع الحوادث التاريخية، تلك الأخطاء التي من قبيل ساعة الحائط وجلباب أو قميص النوم في مسرحية "يوليوس قيصر" والخلط الفاسد تمامًا من الناحية التاريخية بين الرومان والبريطان Britons في مسرحية "سمبلين" يجب ألا تخضع للمقاييس أو الأحكام التي نحكم بها على مسرحية حديثة تاريخية أو فلم حيث تاريخي.. إن كل اهتمام بالصدق أو الحقيقة شيء طيب وسنة حسنة، ومقاييسنا المهذبة الدقيقة هي جزء من المقاييس الشديدة التي يصعب أن ترضى بشيء، والتي تتم بها حضارتنا الحديثة، إلا أن شكسبير لم يكن يهتم بمسرحية التاريخ ليصنع منه مسرحيات مدرسية إذاعية، بل كان يهتم بعملية استخلاص المسرحية من التاريخ كما يعرف هو التاريخ.

والكثير من المسرحيات القديمة يشتمل على مزاحات وتوريات نعدها نحن اليوم مزاحات وتوريات تجافي الروح الحديث – وهذه المزاحات والتوريات تحذف عادة من طبعات المدارس – والفكرة الشائعة التي تقول بأن الأدب قد فسد في أمور الحشمة والأخلاق فسادًا يثير الرثاء هي فكرة يجدها من يدرس الأدب دراسة جدية من الأفكار المضحكة، ولكنا لا نجد شيئًا يتغير بالسرعة التي تتغير بها طرائق الناس فيما هو مسموح به من الكلام العف المهذب؛ وليسمح لي القارئ بأن أقتبس لأهل الحشمة المتزمتين كلمة مسز سلبسلوب" Silpslop المشهورة[1]. التي تقول فيها "إن آذان بعض الناس هي أعف جزء في شخصهم فإذا وجدنا مزحة أو نكتة خارجة مما يمكن أن يعترض عليه فيمكن عادة أن تحذف في أثناء إخراج التمثيلية. وملاهي فترة عودة الملكية تعد عادة مما لا يليق دراسته بالمدارس والمعاهد لما تفيض به من فحش وما يغلب عليها من روح التهكم والاستهتار. ولكن إذا وجدنا ما يغرينا باستهجان هذه المزاحات وتلك النكات بالرغم مما فيها

---

(١) لم نجد ضرورة لإثبات هذه الكلمة هنا بمعناها الأصلي لفحشها، والعبارة للقصاص وكاتب الهزليات الإنجليزي هنري فيلدنج (١٧٠١ – ١٧٥٤) والكلمة من قصته (جوزيف آندروز – ١٧٤٢) التي كتبها يستهزئ فيها بشخصية مشهورة في عصره – وفيلدنج هو الذي أوجد قصة الحادثة في القصص الإنجليزي، ويعرف عنه أنه كان يطور شخصياته بتطوير عقد قصصه في وقت واحد، وهذا هو أرقى صور الفن القصصي (د).

من لوذعية فنية فجيب علينا أن نتذكر أنها كتبت بعيد أن تخلصت البلاد (إنجلترا) من الدكتاتورية الطهرية، وأن معظمنا يهبط إلى أدنى مستواه الخلقي بعيد أن نكون مرغمين إرغامًا على أن نسلك أحسن مسلك بطريقة غير طبيعية.

وعلى هذا فلا بد من أن نربط جميع التمثيليات بالبيئة التاريخية التي كتبت فيها – هذه البيئة التي تشتمل على مسرح زمن التمثيلية ، ومقاييس هذا الزمن الفنية والجو العام الذهني والأدبي – وبالأحرى الخلقي. وينبغي لنا ألا نعود أنفسنا التزمت والحذلقة التي لا يعجبها العجب إلى أن نصبح ممن ينشدون الكمال[1] الأغبياء كالناقد الكلاسي رايمر Rymer [2]، ذلك الذي زعم في القرن الثامن عشر أن مأساة عطيل ليست إلا مهزلة (Farce) دامية لا لون لها ولا طعم.. وبالأحرى.. خالية من الملح ومن الفكاهة. ونحن على العموم نعرف عن عمل من الأعمال الأدبية بالنظر فيه وتناوله بروح المتطلع الذي يحترم هذا العمل أكثر جدًا مما نعرف عنه بالنظر فيه وتناوله بروح الذي يتعمد الهدم والتدمير. ولسوف نحسن دائمًا في ميدان النقد (وسنكون – دون أن ندري – قومًا أرق وأظرف) إذا كففنا عن هذا الزعم الذي يذهب إلى أن ثمة بعض المقاييس الكلية المطلقة التي تصلح لكل الأزمنة وتطبق على جميع الظروف والأحوال. ولعل المقاييس الكلية المطلقة التي تقاس بها الفنون لا توجد إلا في مكان ما في السموات، (كما تحفظ المعايير القياسية في جرينتش مثلاً). ولكن أنى لنا، ونحن أولئك المخلوقات المتناهية المحدود غير المعصومة القصيرة الأجل، أن نعرفها؟

---

(1) Perfectionists ومذهب الكمال Perfectionism مذهب ديني طوبري أنشأه ج. هـ. نويس J. H. Noyes ومن رأيه أنه لا يوجد شيء في العالم يسمى خطيئة، وأن ملكوت السماء يقترب حثيثًا بالخلاص التام لجميع البشر – ومن هنا إشارة المؤلفة (د).

(2) توماس رايمر Th. Rymer (١٦٤١ – ١٧١٣) ناقد وآثاري إنجليزي وشاعر له قصائد عدة. وقد كتب فصولاً نقد فيها بومونت وفلتشر الكاتبين المسرحيين الإنجليزيين المشهورين كما أخذ على شكسبير إخفاقه في مراعاة قانون الوحدات الثلاث الكلاسي في مأساة عطيل ومن هذا نفهم لماذا اتهمته المؤلفة بالغباء (د).

ثم لا بد هنا من تحذير أخير. إن من أسهل السهل أن نأخذ موقفًا مترفعًا من فرع من فروع الفنون بمجرد أن نضطر إلى التسليم بأنه ينطوي على بعض نواحي الضعف التي تلتمس لها الأعذار. وأرجو ألا أكون قد وضعت في هذا أنا نفسي ويمكن أن ننزلق بسهولة إلى هذا الموقف الذي نسلم فيه بأن ثمة عيوبًا في تمثيليات شكسبير، ونندافع عنه بهذا اللون من ألوان النخوة والشهامة الذي يوحي بان في مقدورنا بالطبع أن ننتج بسهولة بعض مسرحيات خير من مسرحيات شكسبير قبل أن نتناول فطورنا. إن من الحكمة دائمًا أن نتذكر أن نقادًا قليلين، وهذا لا ينطبق على تلاميذ صغار وطلاب جامعات فحسب، بل على النقاد المحترفين الذين يتقاضون أجورًا على ما يكتبون، هم الذين كتبوا يومًا ما تمثيلية حسنة، وأن أحدًا ما من العالمين لم يكتب بعد تلك المسرحية التي أجمع الناس على أنها خير جدًا مما كتب شكسبير. ومن الأسهل بكثير أن نبين كيف أن شيئًا من الأشياء كان من الممكن أن يتم بطريقة أحين من أن نقوم نحن بصنعه بأية طريقة على الإطلاق. وكثير من الناس ممن لا يستطيعون الطهو يزومون ويزمجرون إذا كان الطعام مطهوًا طهوًا رديئًا. وأسرع طريقة تمكننا من أن نكتسب شيئًا من الاحترام اللائق بالفنان الذي مهما يكن به من عيوب فهو رجل خلاق هي أن نقوم بتمثيل إحدى الأحاجي.. وأفضل من ذلك أن نكتب تمثيلية بسيطة من فصل واحد، أو مشهد من تمثيلية ننوي كتابتها.. ومن واجبنا ونحن نتناول شئون الأدب، أو عندما نحكم على أعمال الأدباء أن نتجنب اتخاذ موقف هدام. لأننا لا نستفيد خيرًا من المواقف الهدامة.

الفصل الثاني عشر

الحواشي جدوها وعدم جدواها

إن فن كتابة الحواشي ليس فنًا يعسر تحصيله أو الوصول إليه. وأول ما يعمل في هذا السبيل هو الزراية بغباء المحققين السابقين وإهمالهم وجهلهم وبلادة أذواقهم الميتة؛ ثم التدليل، في ضوء الكلام السابق واللاحق على سماجة التفسيرات القديمة وسخفها؛ ثم يلي ذلك اقتراح شيء ما، مما قد يبدو في أعين السطحيين من القراء شيئًا مقبولاً معقولاً ولكن المحقق المتزمت يرفضه غضبًا متسخطًا، ثم يلي هذا تقديم اللفظة الصحيحة ويصبحها شرح ضاف وبسط طويل، ثم ختام هذا بالتهليل والزئيط لذلك الاكتشاف، والإعراب عن الأمل الرزين في تقدم النقد الصادق الأصيل وازدهاره.

دكتور جونسون "مقدمة لشكسبير"

إن البحث العلمي الصادق في ميدان الأدب مطلب نبيل شريف بعيد من الأنانية محرك لأكرم العواطف، ثم هو لا يمكن أن يوجد إلا على مستوى رفيع من الحضارة، وربما كان تقدر المعرفة من أجل المعرفة نفسها هو معيار من المعايير التي توزن بها إحدى الحضارات. ورغبة العلماء المحترفين في مساعدة بعضهم بعضًا، وليس مساعدة بعضهم البعض فحسب، بل مساعدة غير العلماء من أمثالي الذين لا يدعون العلم الأصيل الصادق... إن هذه الرغبة من الأشياء التي يصعب تصديقها على من لم تتح له الفرصة لكي يلمس بنفسه، والظاهر أن ثمة أخوة عالمية مؤلفة من أمثال هؤلاء القوم، والرغبة في المعرفة هي الجواز إل تفضلهم

الذي هو أحلى ألوان التفضل من الغرض، وإرشادهم الذي هو أوفى ألوان الإرشاد عناية. لقد كان هذا في كثير من الأحيان يجعلني أشعر بالاحترام الجم لهؤلاء العلماء، والاتضاع الشديد أمامهم. إن من الممكن لبعض الناس أن يكرس حياته كلها لدراسة الأدب الأيسلندي، أو التوفر على دراسة بن جونسون أو التبحر في علم العروض والقوافي، ومن الخير أن يصنع هؤلاء الناس ذلك، لأن العلماء الأعلين هم الذين يصنعون المعايير والموازين لجميع من عداهم من المعلمين والطلاب.

على أن ثمة مكانًا لكل شيء. ومكان الجهامة التي يتسم بها البحث العلمي لا يكون في الكتب المقصود بها طالب المدرسة العادي. وعدد قليل من الناس نسبيًا هم الذين يهتمون بالتفضيلات الدقيقة في الدراسات الأدبية وتلميذ المدرسة المتوسط يضيق ذرعًا بالطبعة الكثيرة الشروح والتعليقات لإحدى تمثيليات شكسبير، إنه، ولا أنسى أن أقول إنها، إذا كانت طالبة، سوف يحتفظ في ذاكرته بتلك الشروح والتعليقات بصبر أنموذجي فارغ، بل هو سوف يفرغ هذه الشروح والتعليقات في ورقة الإجابة في الامتحانات. ومن الممكن تعليم التلاميذ، إما بالتهديد، وإما بالرشا، وإما بالالتجاء إلى إثارة الزهو والخيلاء في نفوسهم أو بالقدرة على التعليم التي تتوقف على شخصية المتعلم، أي شيء تقريبًا، بمعنى أنه من الممكن جعلهم قادرين على استعادة هذا الشيء حينما يطلب إليهم ذلك. إلا أن عدد العلماء الحقيقيين بالنسبة إلى عدد السكان في أمة من الأمم لا يبدو أنه يزداد بازدياد هؤلاء السكان. إنني عندما كنت طفلة كنت أهتم إلى حد ما بتلك الشروح والتعليقات، ولكني اكتشفت أنني كنت طفلة من هذا النوع الذي يشغف بالقراءة بطبيعته. وفي زحمة تلك القشور البائسة التي كانت تؤلف معظم هذا النوع من التعليم الخاطئ، والذي كنت أتلقاه حتى بلغت السادسة عشرة من عمري، كان الطفل المغرم بالإطلاع يقرأ أي شيء بأمل استخلاص أي لذة منه. والأرجح أن معظم الناس لا يزالون يتقلون هذا النوع من التعليم الخاطئ البائس التعس.

ومن المزايا التي تعود علينا من دراسة تمثيلية حديثة، كتمثيلية "أبراهام لنكولن" لدرنكووتر، أو "القديسة جوان" لشو، وكلتاهما من المسرحيات التي قررت للامتحانات، وإن قيل إن شو رفض السماح بنشر أية تمثيلية من تمثيلياته ككتاب مقرر على أسس من السعي في سبيل الخير للإنسانية، من مزايا دراسة هذه التمثيلية أن الشارح أو المعلق لا يجد في مثل هذه التمثيلية شيئًا يفعله. لأنها تكون عادة خالية من العبارات الحوشية التي بطل استعمالها والتي كان لا بد من شرحها إذا وجدت؛ وهي خالية كذلك من الإشارات والتلميحات التاريخية التي لا يستطيع القارئ تبين معناها في الكتب التي يمكنه الحصول عليها عادة؛ ثم هي خالية أيضًا من شرائع الشرف والأخلاق التي تختلف اختلافًا شديدًا من الشرائع والقوانين المعمول بها في الوقت الحاضر، مما لا يمكن القارئ أن يفهمه أو يدري كنهه. والطالب أو الطالبة لا يجدان بدًا من إعمال ذكائهما كلما صادفهما شيء غير مفهوم حتى يصلا إلى حل فيما يواجهان من مشكلات الأخلاق أو السلوك. على أن التمثيلية الحديثة لا تكون بالضرورة شيئًا سهلاً هينًا لا صعوبة فيه ولا عناء كما كان يظن في كثير من الأحيان؛ لقد تحتاج إلى قدر أكبر من ذكاء القارئ ونضجه وكفايته النقادة، إن لم تحتج إلا إلى القليل من قواه الاستذكارية بمقارنتها بتمثيلية قديمة، ثم إن الذاكرة – فضلاً عن هذا – هي ملكة آلية لا توجد دائمًا مقترنة بالذكاء الرفيع. وإنه لأكثر إرضاء لنفوسنا، وعلى التحقيق، أجدى علينا من الناحية التعليمية الحقيقية أن نمعن التفكير في الأشياء بأنفسنا لأنفسنا من أن نكون كصغار الطير حين تفتح مناقيرها لتلقى وجبات الطعام المتتابعة كما نتلقى نحن نتف المعلومات التي سبقنا غيرنا إلى هضمها. ولسوف يرى معظمنا فعلاً، إن لم يكن قد رأى بالفعل، أمثلة على أن استعمال الشروح والتعليقات قد يصيب بالشلل مقدرة بعضنا على النقد. ولقد طالما ساورني الشك في أن أحد أسباب إقبال المدرسين على تدريس شكسبير في المدارس التي تقوم بتلك الدراسة هو أنه في حاجة في أيامنا هذه إلى الحواشي التفسيرية. وكثير من أولئك الذين يفترض أن عملهم هو أن

يعلموا الناس كيف يقدرون الأدب وكيف يتذوقونه لا يمكنهم أن يجدوا شيئًا يقولونه عن تمثيلية حديثة ولا شيئًا يفعلونه إزاءها. والعادة التقليدية الشائعة التي تقضي بألا تكون هناك غير تمثيلية مقررة واحدة للامتحان العام، أو العادة التقليدية الأشنع من هذه وأبشع والتي تقضي بوجوب أن تستمر تمثيلية واحدة فصلاً دراسيًا بأكمله تجعل من الضروري أن يدرس الطلاب شيئًا ما يمكن أن يقال فيه قدر كبير من الشقشقة، ويمكن أن توضع فيه تمرينات طويلة لا أول لها ولا آخر. ونتيجة لهذا يكون شكسبير، الذي هو جدير بالدراسة كأي كاتب آخر من كتاب العالم، والذي تتيح لدارسه سلاسل لا نظير لها من الحكايات الشائقة والمزاحات اللطيفة والشخصيات الدافقة بالحياة والكلام الجميل الخلاب والحكمة الإنسانية العالية.. نتيجة لهذا يكون شكسبير قمينًا بأن يصبح أديبًا كئيبًا كريهًا لا حياة فيه، أو قطعة من المضاغ (اللادن!) التي انتزعت منها الأفواه منذ زمن بعيد كل ما كانت تحفل به من السكر ذي النكهة الحلوة اللذيذة. ومن الممكن في أي مستوى من مستويات الذكاء دراسة كتاب واحد دراسة طويلة الأمد، ولاسيما إذا كانت الدراسة متصلة غير متقطعة.

والأرجح أن خير طريقة يتبعها الطالب لمقاومة المؤثرات التي تعرقل الذهن وتربكه بسبب كثرة الاستعمال الآلي لتلك الحواشي المرهقة المثقلة هي أن يعالج نص الرواية التي يدرسها بوصفها ثمرة كامنة يمكن إبرازها، وبالأحرى بوصفها تمثيلية مؤلفة يمكن إخراجها – وخير لنا أيضًا لو أننا استطعنا إخراجها حقًا – وأن نتناول المذكرات والملاحظات بوصفها أشياء تساعد المخرج. وجميع المتقدمين للامتحانات يشعرون بضيق الوقت، ويشعرون، إذا كانوا طلابًا أذكياء، أن ثمة أشياء كثيرة كانوا يودون لو قاموا بها لو توفر لهم الوقت لأدائها. إن لحواشي توفر قدرًا كبيرًا من البحوث الطويلة، وإن تكن بحوثًا طريفة، ثم هي شيء لا غناء عنه لو أنهم قرروا دراسة عدد كبير من التمثيليات في أثناء العام الدراسي. والطالب الذي يشعر بأن الطريقة التي أقترحها هنا لتناول المسرحية تستغرق فسحة طويلة من الوقت قد

يرتاح باله حينما يدرك أننا نتذكر بطريقة أكثر وضوحًا ولمدة من الزمن أطول الشيء الذي أمعنا فيه تفكيرنا بأنفسنا لأنفسنا، خيرًا مما نتذكر الشيء لم يدخل في رؤوسنا إلا بمجرد تلك الطريقة الببغائية.

ونحن إذا أخذنا هذه الحواشي التفسيرية على أنها شروح تساعد على إخراج التمثيلية لرأينا الكثير منها مما يبدو كئيبًا قائمًا يصبح شائقًا ومثيرًا أيما إثارة. بل يكون مثارًا لمناقشات وألوان من الجدل تفيض بالحيوية؛ والنوع التالي من الحواشي والتعليقات التفسيرية نوع يعو بالجدوى الكبيرة على المخرج:

إن أيما شيء سوف تستعملني فيه، حتى لو أمرتني

بان أدعو أرملة الملك إدورد أختًا، فإني منفذه ومبادر

إلى القيام به.

(رتشرد الثالث – الفصل الأول – م ١)

حاشية الدكتور جونسون: "إن هذه طريقة جد ملغوزة ومستترة من طرق الإيعاز بالخيانة. لقد كان يمكن أن يجري التعبير الطبيعي على هذا لنحو: "حتى لو أمرتني بأن أدعو زوجة الملك إدورد أختًا" وسوف أتوسل لك عنده، ولو كلفني هذا التوسل من الخسة والضيق ما يبلغ حد الاعتراف بزوجة الملك إدورد تلك المرأة الوضيعة الأصل، أختًا لي. ولكنه يدس كلمة "أرملة" مكان كلمة "زوجة" كان هذا إغراء منه لكلارنس Clarence بطريقة ملتوية لكي يقتل الملك".

لقد كان ممكنًا أن يفوتنا هذا ومن الواضح أنه يجب في إلقاء هذه الكلمة أن يقوم الممثل ببعض التردد واللجاجة الخفيفة ذات المغزى قبل أن ينطق بكلمة "أرملة"، أو ربما شدد الركز عليها قليلاً. وهذه الحاشية قد تكون شيئًا ضروريًا لا غناء عنه للطالب الذي لا يعرف بعد مسرحية رتشرد الثاني معرفة جيدة.

رتشرد: يا صاحب العظمة الأمير، سيدي لورد نورثمبرلاند

ماذا يقول الملك بولنجبروك؟

(رتشرد الثاني. ف ٣ – م – ٣)

"حاشية وردت في طبعة مدرسية صادرة سنة ١٨٩٠": تقال في اتضاع ساخر.. إن ثمة صعوبات حقيقية في تفسير شخصية رتشرد الثاني، ولا سيما إذا تولى تفسيرها شخص غير ذي تجربة، لأن هذه الشخصية ليست فقط دورًا يجب أداؤه ولكنها دور رجل يحب هو نفسه أن يكون رجلاً مسرحيًا مولعًا بالتمثيل في الحياة الحقيقية. وهذه الروح المسرحية المزدوجة التي يسهل أن يخطئها الطالب فيظنها مجرد اللغة المسرحية الرفيعة التي تستعمل في جميع التمثيليات يصعب أن يفطن إليها هذا الطالب، ومن ثمة كانت الحاشية حاشية نافعة ومجدية.

على أننا ننصح للطالب بأن يتحاشى تلك العادة الخبيثة السيئة، عادة الإكباب على قراءة تمثيليات مقررة وهو يضع إصبعه في الذيل المخصص للحواشي التفسيرية والانتقال ببصره بين الفينة والفينة إلى هذا الذيل المطبوع ببنط ضئيل ليرى إن كان ثمة في هذا الذيل شيء من الحواشي جدير بالحفظ والاستظهار. إن فكرة "الكتب المقررة" بحذافيرها يمكن أن تكون مثارًا للتساؤل والشك حين تعرض للنقد بما يتضمنه ذلك من بعض المزايا في تعليم الأدب، وربما كان من الممكن تعديل الطريقة المتبعة في هذه الكتب على نطاق واسع، بيد أنه ما من شك في انشغال الطالب على هذا النحو بهذه الحواشي التفسيرية هو أتعس الطرق في دراسة أمثال تلك الكتب. وعلى الطالب أن يتذكر أن التمثيلية التي قدر لها أن تظهر على خشبة المسرح كان من المستطاع أن يفهمها الجمهور العادي ذات مرة، وأن يفهمها على الأقل الفهم الكامل الذي يكفي لان يجعله يلتذها ويستمتع بها في الزمن الذي استغرقه تمثيلها، وأن الناس قد دفعوا نقودهم في

الواقع ليشهدوها، ومن الخير حتى حينما نلتمس بعض العذر بتأثير مرور الزمن في تعقيد ما كان واضحًا وقتًا من الأوقات، أن نقرأ التمثيلية أولاً عدة مرات دون الرجوع إلى الحواشي التفسيرية إطلاقًا والطريقة المثالية للانتفاع بالحواشي يمكن أن تجري على النحو الآتي: أن نشرع، بعد قراءات عدة ممتعة ننفق فيها مزيدًا من الحرص وإنعام النظر، في قراءة بطيئة يكون غرضنا منها هذه المرة ألا يبقى شيء منها غامضًا على أفهامنا، أن نتوقف عند أول سطر يبدو غير مفهوم فهمًا نطمئن إليه ونرضى عنه، وأن نعمل فيه تفكيرنا دون الاستعانة بشرح أحد. فإذا كانت المشكلة مجرد كلمة غير معروفة المعنى فحسبنا الرجوع إلى أحد القواميس أو إلى الكتب التي تشرح مفردات شكسبير، وينبغي لنا الرجوع أيضًا إلى قاموس مطول يشتمل على تسلسل التغييرات التي طرأت على معاني الكلمات. وقاموس أكسفورد المختصر Shorter Oxford English Dictionary من القواميس الوافية بهذا الغرض. فإذا أمكن الرجوع إلى هذا العدد الضخم من مجلدات القواميس الأخرى التي يلخصها هذا القاموس فإننا نحسن صنعًا أيضًا. ويستطيع الطالب المفكر الذي يروئ النظر أن يحل مشكلات أخرى بإمعان التفكير بين ثنايا السطور (أو الأبيات إن كان ما يقرؤه شعرًا) من الناحية النحوية، ومن ناحية أخرى شخصية المتكلم المعروفة، ومن ناحية البيئة التاريخية والموقف المسرحي (الدرامي). وأمثال تلك الكتب التي تحدثنا عن الأزياء الإنجليزية التاريخية وعن التاريخ قد تعود علينا بفائدة كبيرة. وإذا اجتمع عدد من الطلبة لبحث سلسلة من المشكلات فربما استطاعوا أن يفهموا كثيرًا مما يستطيع طالب أن يفهم وحده.

ومن الممكن في كثير من الأحيان حل المشكلة التي تعترضنا، وأن يظل الحل حيًا في ذاكرتنا عدة أشهر، شأن كل المشاكل التي نحلها بأنفسنا دون الاستعانة بالآخرين، والطالب الذي يظن أن مشكلته قد حلت يستطيع الرجوع إلى الحواشي التفسيرية ليرى ماذا يستطيع المحقق الخبير والأكثر تجربة من الطالب أن يقول فيها أكثر مما فهم هو. وقد تتطابق الإجابتان في كثير من الأحيان، وقد يتبين

أن الطالب مخطئ أحيانًا ومن ثمة يتعلم شيئًا جديدًا باكتشاف الخطأ الذي وقع فيه. فإذا بدا للطالب أن مشكلته يستحيل حلها عليه بعد الجهد الخالص الأمين الذي بذله في محاولة ذلك، ففي وسعه حينئذ أن يرجع يائسًا إلى الحواشي والملاحظات الملحقة بآخر الكتاب، ويكون هذا أشبه بمحاولتنا "الغش" عندما نخفق في حل أحجية في أحد الكتب فنرجع إلى الإجابة الموجودة في ناحية ما بالكتاب نفسه. ولهذا من بعض النواحي مزية أخرى، فأي إنسان يكون قد غالب صعوبة من الصعوبات وعرف ما فيها من التعقيدات التي دلت عليها التجربة التي قام بها قمين حقيقة بأن يقدر براعة لشخص الذي يستطيع حل هذه المشكلات، ومن ثمة يمكن أن يزداد تقديرنا واحترامنا للبحث العلمي في الأدب.

ويستطيع الطلبة الأذكياء – على العكس من ذلك – أن يعفوا أنفسهم من عناء تلك التقديرات المثيرة للغيظ والتي يفيض بها الشراح في شرح الأمور الجليلة الواضحة التي لا تحتاج إلى الشرح والتي تستخفى في أقنعة الحواشي والتذييلات في الطبعات المدرسية، وليس الغرض منها فيما أظن إلا تضخيم حجم الكتاب ورفع ثمنه، ومن ذلك مثلاً:

وعندما أركب، فأرجو ألا أنزل إلى الأرض حيًا،

إذا كنت خائنًا، أو كنت أحارب ظالمًا!

(رتشرد الثاني – ف ١ – م – ١)

وإليك الحاشية التفسيرية من طبعة مدرسية لسنة ١٨٩٠: "أركب، أي أركب جوادي (:) فقد كانت أمثال هذه المبارزات تجري فوق ظهور الجياد!"

ونحن نتساءل الآن: حينما يتقدم أحد لي يبارز أحدًا أمام جمهرة من الناس في إنجلترا، ويكون في نيته أن يركب شيئًا، فهل ثمة ما تخشاه إطلاقًا على أي شخص لديه أية مسكة من الفهم تتيح له قراءة شكسبير بأية صورة من الصور من

أن يكون هناك ما يغريه بأن يظن بأن ذلك المبارز يقصد أن يركب حصانًا خشبيًا لتجفيف الملابس، أو أن يركب جملاً (؟) أو دراجة أو (وابور زلط؟) وإذا كانت الحواشي لا تستعمل استعمالاً آليًا فيستطيع كل طالب أن يأخذ من حواشي الذيل الموجود بآخر الكتاب ما يحتاج إليه، لأن مستويات الذكاء تختلف باختلاف الطلاب. ومن مزايا معالجتنا للمسرحيات المقررة كما نعالج المسرحيات الحقيقية التي نقصد إخراجها على خشبة المسرح فعلاً أن هذه الطريقة في المعالجة تغنينا عن الحاجة إلى الحواشي إلى حد ما، وذلك حيث يفسر النص الذي كان يبدو عسر الفهم في النص المطبوع نفسه في أثناء الفعل (Action) أو عندما نحاول قراءته بصوت مرتفع.

وعندي أن التلاميذ والطلاب يجب أن يتعلموا القراءة بسرعة وفي نهم، بدلاً من القراءة البطيئة التي تصد شهيتهم في أثنائها عقبات مصطنعة كثيرة. إلا أن للامتحانات فوائدها ومطالبها الخاصة. فالمجادلات والمناقشات الحادة وألوان الغيرة والحماسة الحامية التي تحصل في أثناء الإخراج، والحرارة الأكثر اعتدالاً التي تتبدى خلال البحث الفياض بالحيوية هي ترياق لما نشعر به من جدب ونحن نعالج تمثيلية مقررة تلك المعالجة التي تتسم بالجفاف والإغراق في روحها الأكاديمية. إننا يجب ألا ندع أحدًا ضاق ذرعًا بدراسة الشروح والحواشي، أو أكب على نصوص مسرحية واحدة إكبابًا أطول مما ينبغي يتسرع في الحكم ويستنتج أن شكسبير أو أي كاتب مسرحي عظيم آخر هو كاتب قديم ممل سمج.. ثقيل الظل. لقد تولد حول هؤلاء الكتاب الفطاحل الكثير من الأفكار الكئيبة القاتمة. ولكثير من الناس تلك الموهبة المرعبة.. موهبة جعل أي شيء يلمسونه شيئًا كئيبًا قاتمًا، أما الكتاب المسرحيون أنفسهم فقوم فياضون بالحيوية والرشاقة والقوة.. بل هم أكثر حيوية ورشاقة وبهجة مما يجرؤ أي منا أن يكون.

الجزءُ الثالِثُ

المسرحية بوصفها مساعداً على الدراسة

الفصل الثالث عشر

التفسير بوصفه مساعداً على الدرس

أليس من العجيب المذهل أن يتمكن هذا الممثل الواقف ثمة، وفي قصة من نسج الخيال، في حلم من أحلام العاطفة، أن يجعل روحه تتقمص تصوره هو بالذات، فيشحب وجهه كله شحوبًا شديدًا بفعل تلك الروح، وتنسكب الدموع من مقلتيه، ويصبح كل ما يصدر عنه ملائمًا لتصوره في أشكال شتى..

(هاملت – ف ٢ – م ٢)

الطريقة المثلى لدراسة إحدى التمثيليات دراسة معقولة، وبوصف هذه الدراسة من الأغراض الرئيسية التي يتوخاها هذا الكتاب أن ننظر إليها بوصفها تمثيلية يمكن إخراجها، وأن نراها في أثناء إخراجا بالفعل، إذا أمكن ذلك، أو أن نتولى نحن، وهذا أفضل أيضًا، إخراجها بأنفسنا. ولا بد هنا من أن نوجه تحذيرًا مهمًا إلى الطالب الذي لم تتم له هذه التجربة ولا سيما فيما يتصل بزيارته لتمثيلية يتولى إخراجها أحد المخرجين المحترفين: إن التمثيلية كلما ازدادت تعقيدًا ودقة ازدادت حولها أوجه الخلاف في تفسير مراميها وأفكارها الحقيقية، ولو لم تثر المسرحيات المشكلات حول تفسيرها لما تمكن الناس من كتابة الحواشي عنها والتعليقات التفسيرية عليها. وإذا كان مصوران يقومان برسم منظر طبيعي واحد فقد يختلفان في إبراز ملامح منه متباينة. وإذا قام شخصان بعزف مقطوعة موسيقية واحدة فقد يختلف أحدهما عن الآخر اختلافًا كبيرًا لا من حيث المهارة فحسب، ولكن من حيث التفسيرات التي يمكن أن يكون لكل منها ما يبرره وفقًا لما في

النوتة الموسيقية، بل إن شخصين يعمل كل منهما كعكة وفقًا لوصفة واحدة، وكل منهما طاه كفء، وله جدارته، لن يقدما إليك كعكتين متساويتين في مزاياهما. وتفسير تمثيلية من التمثيليات لا بد أن تثور حوله أوجه الخلاف أكثر من ذلك مذ كان الأمر في التمثيلية لا يتوقف على شخص واحد، بل تشترك فيه فرقة كاملة.

وأوجه الخلاف حول تفسير المسرحيات القديمة قمينة بان تكون أعظم منها حول تفسير المسرحيات العصرية، وذلك لأن المسرحيات القديمة لا تشتمل إلا على القليل من التعليمات المسرحية. واستعمال التعليمات المسرحية قد أخذ يزداد باستمرار حتى أن بعض الناشرين اليوم قد تربت عندهم عادة حشد التعليمات الدقيقة والتي لا تكاد تقف عند حد حتى أصبح المخطوط المطبوع يبدو شيئًا قريبًا من الشكل التالي:

ماري: (وهي تبتعد عن دولاب المكتب وتجلس على الجانب الأيمن من الكنبة) حسنًا، هل يمكننا أن نجلس، و(في تهيب وبرود) تتكلم في هذا الموضوع؟

جين: (التي كانت تخبط بقدمها في قلق في أثناء الحديث الأخير) تتكلم؟ (ثم تمسح انفها) أنا لا أعتقد أن هذا الكلام سوف يجدي كثيرًا (ثم تتوقف قليلاً) ولكني لا أمانع أبدًا (تبتعد عن المدفأة وتجلس في كرسي فوتيي).

ماري: (وهي تضع إحدى قدميها على طرف القدم الأخرى) أؤكد لك أنني أود أن أكون معقولة (تتنهد).

جين: (وهي تشعل سيجارة) معظمنا يود ذلك. ولكن المسئلة هي أن كلينا يطالب بهذا البيت في حين أن جميع الوثائق مفقودة (تأخذ نفسًا عميقًا من السيجارة ثم تنثر الدخان بعصبية).

ماري: (وهي تنثر قدمًا عن الأخرى ومائلة إلى الأمام) تعلمين أنني ليس لي في الواقع مكان آخر أذهب إليه!

جين: (فجأة وبغلظة) إن لدي شيئًا من الشعور باللياقة (تنثر الرماد من السيجارة) وليس في النية طردك في مثل هذا الجو الممطر[1].

إن أمثال هذه المسرحيات التي تحتشد فيها التعليمات احتشادًا لا تترك للمخرج شيئًا من حرية التصرف، ثم هي كثيرًا ما تبلبل هيئة الممثلين وتوقعهم في الحيرة أكثر مما تساعدهم وتقدم العون لهم. ثم أن قراءتها قراءة صامتة أمر شاق وفي منتهى الصعوبة، وإن يكن هذا ليس بالعيب المهم. وأمثال هذه الطبعات التمثيلية، أي التي تحتوي على إرشادات مفصلة عن كيفية إخراج التمثيلية، خطر على فن المخرج بما تجعل عمله يبدو عملاً بسيطًا سهلاً بينما أن الحقيقة هي أن عمل المخرج المسرحي، حتى على مستوى الهواة – فن دقيق ومهمة صعبة، ومن واجب الممثل الصالح والممثلة النابغة، يعينهما المخرج العبقري، أن يكونا قادرين على اكتشاف الحركة الملائمة والإشارات المناسبة للدور الذي يقوم به كل منهما. وطبيعة الشخصية التي يقوم كل منهما بتصويرها يجب أن تملي نوع الحركة الصحيحة التي تسير الشخصية في مدارها. ونحن لا نجد في تمثيليات شكسبير إلا التعليمات[2] التي يفتقر إليها المخرج لتكون له مرشدًا حينما يعوزه هذا المرشد في الأفعال ذات الأهمية الحيوية التي يجب ألا تحذف لأي سبب من الأسباب، كقول المؤلف مثلاً "يطعنه" أو "يخنقها" أو "ينام" أو "ينثر الأزهار" أو "ينام. ياخيمو يخرج من صندوق الملابس" أو "يغمى عليه" أو هذه العبارة القديمة المحببة التي نجدها في مسرحية "قصة الشتاء: "يخرج في أثره أحد الدببة" أضف

---

(1) هذا مشهد خيالي وليس من تمثيلية مؤلفة (المؤلفة).

(2) من رأي المخرج الإنجليزي الكبير إدورد كريج في كتاب (في الفن المسرحي – ترجمتنا) ألا تشتمل لمسرحية على تعليمات من وضع المؤلف أبدًا، لأن هذا هو من عمل المخرج وحده، وأن جميع التعليمات الموجودة في مسرحيات شكسبير هي من وضع المخرجين المحدثين الذين جاءوا بعده (د).

إلى ذلك أن التمثيليات القديمة لم تكن تشتمل إلا على تعليمات أقل من ذلك عندما كتبت لأول مرة، وبعض هذه التعليمات ترجع إلى محققين أحدث عهدًا ممن وقفوا على هذه التمثيليات من قبل. وهذا الاقتصاد في التعليقات نفسه منبع عند بعض الكتاب المحدثين، من أمثال ت. س. إليوت وكرستوفر فراي. وشو يمطرنا بأوصاف حاشدة للغرف والأشخاص والأفعال الحيوية، لكنه يترك للمخرج قدرًا كبيرًا في مجال الاختراع ويثق في ذكائه إلى حد ما. وعلى العكس من ذلك ينحصر عمل المخرج في تنفيذ الأوصاف التي يضمنها المؤلف مسرحيته، سواء كان مؤلفًا قديمًا يصف مناظر تشتمل عليها مسرحية أقنعة، أو حفلة استعراضية، أو منظرًا من المناظر، أو أحد المواكب أو المهرجانات الأخرى، أو كان مؤلفًا حديثًا ممن يؤثرون الفعل المعقد أو المؤثرات الضوئية الخاصة أو التركيبات والديكورات غير العادية، مما يستلزم النص على الكثير من الإرشادات المسرحية الكثيرة التي تضمن الدقة.. نقول إن عمل المخرج هنا ينحصر في تنفيذ تعليمات المؤلف تنفيذًا دقيقًا بقدر المستطاع.

إننا إذا ذهبنا لمشاهدة حفلة تمثيلية لكي نعرف مزيدًا عن المسرحية المعروضة — وهذه طريقة طيبة لدراسة المسرحيات — فواجبنا أيضًا أن نكون على حذر فلا نستنتج أن الذي نشاهده هو بالضبط ما يقصده المؤلف. ويجب أيضًا ألا نزعم — إلا إذا كان الإخراج بادي الضعف والسوء بدرجة مؤنسة — أن تفسير المسرحية بعيد كل البعد عما قصد إليه المؤلف، أو أن أحد الإخراجين غير السيئين إلى درجة القنوط خير من الإخراج الآخر بمرحلة كبيرة. فإذا كانت المسرحية الممثلة متماسكة في حد ذاتها، وكان التدريب عليها قد أتقن وأجيد إجادة طيبة، وبواسطة نخبة مختارة اختيارًا حسنًا (والتدريب البالغ السوء يتكشف حتى للمتفرج الذي لا خبرة له في شئون المسرح)، وإذا كان الإخراج يبدو ملائمًا ومطابقًا لموضوع المسرحية، ومشتملاً على ملحقاته الطبيعية المقنعة التي لا يأباها الذوق —

من ملابس وإضاءة ومناظر وأمتعة – كان للرواية على الأقل بعض محاسنها في كل من ناحيتيها الترفيهية والتعليمية.

ومعظم الجدل الذي يدور حول تفسير التمثيليات، والذي نسمعه خارج نطاق المسارح المحترفة، يجري حول مسرحيات شكسبير، وذلك لأمرين، أولهما أن هذه المسرحيات تشتمل على عدد من أبرع الشخصيات التي يتصورها الذهن وأكثرها إشكالاً وتعقيدًا، أما الأمر الثاني فإنه لما كان معظم المخرجين الكبار في الأزمنة المختلفة يحاولون القيام بإخراج بعض مسرحيات شكسبير كان رواد المسارح العاديون أحرياء بمشاهدة إخراجات كثيرة لبعض مسرحياته أكثر من أي مسرحيات أخرى. وثمة مشكلات خاصة متصلة بإخراج مسرحيات شكسبير اليوم. فكثير من الكلمات التي كان يستعملها بطل استعمالها أو أصبحت تحمل معاني أخرى، وفي بعض الجهات يشتد الجدل حول النص الأصلي. وتمثيليات شكسبير مكتوبة لمسرح يختلف بناؤه عن أبنية مسارحنا الحديثة، ثم هي قد كتبت لتؤدى بأسلوب تمثيلي يختلف عن أسلوب التمثيل في زماننا.. وأمثال هذه المشكلات أقل خطورة في تمثيليات القرن الثامن عشر أو ما بعده.

إن مشاهدة أي رواية تمثيلية مشاهدة تنطوي على الذكاء والإدراك تعود علينا بقدر كبير من المعلومات، ولست أقصد المعلومات المتصلة بالطريقة الوحيدة الصحيحة التي يب إخراج التمثيلية بمقتضاها، إذ ليس في الوجود شيء من ذلك (!)، ولكنني أقصد المشكلات التي يجب حلها والتغلب عليها. ونحن لا نذهب إلى المسرح عادة وهذه المشكلات في أذهاننا، والطريقة المثلى لاكتساب الخبرة للمرة الأولى عن إحدى التمثيليات هي أن نشهدها وهي تمثل قبل أن نكون قد قرأنا الأصل، وهو الشيء الذي قصده المؤلف وعناه، فبهذا نتلقى وقعها النفساني – أو السيكولوجي – كاملاً، وبهذا ننغمس في الإيهام انغماسًا. أما إذا أتيحت لنا الفرصة لمشاهدة تمثيلية نكون قد درسناها فالأرجح أننا نكون حافظين كلامها عن

ظهر قلب، زاد هذا الحفظ أو نقص، أو يكون كلامها على الأقل كلامًا عاديًا مألوفًا لنا عندما يخرج من أفواه الممثلين، ثم لا نكون في حالة تشوف وترقب لموضوع القصة الحقيقية. وبعد.. فقد تكون النقاط الآتية موضوعات مفيدة تعرض على بساط البحث فيما بعد:

١ – التفسير غير المتوقع للشخصية:

إذا كنا قد درسنا تمثيلية لشكسبير دراسة دقيقة يومًا ما نكون قد كونا فكرة ما عن الطريقة التي يجب أن نفسر بها كل شخصية من شخصيات تلم التمثيلية، ولكن فكرتنا هذه هي عادة إما فكرة ناقصة أو غير وافية بالغرض وإما فكرة خاطئة تمامًا. وعندما نشاهد الرواية ممثلة فقد نلاحظ أن الممثل الذي يقوم بأداء دور شخصية ما يفسر هذه الشخصية تفسيرًا مخالفًا للتفسير الذي كنا قد كوناه عنها مخالفة تامة، وهنا ربما تأثر أحدنا بما يرى فيقول من فوره "لا بأس... لشد ما كنت غبيًا حقًا!"

مثال ذلك أننا ربما نكون قد تصورنا رتشرد الثالث مجرد شيطان مريد محدود الظهر، وفي وسع ممثل عظيم يقوم بهذا الدور أن يجعلنا ندرك أيضًا لجاذبيته المرعبة – كما يتجلى هذا في المشهد العجيب الذي يخطب فيه رتشرد الليدي آن – كما يجعلنا ندرك قوته الذهنية. وقد تسرحنا ذلاقته ورشاقة اللغة التي يتحدث بها، ولا سيما إذا كان أحد الأساتذة السخفاء قد طلب منا أن نعجب بتلك الذلاقة حتى لنعجز عن لمس ما وراء هذه اللغة من ضعف رتشرد وتذبذبه وتظاهره بالإحساس الرقيق المفترى. والسير آندرو آجيو تشيك شخصية من أعظم شخصيات شكسبير التي تتسم بالخرق والسذاجة، فهو لا يصدر في كل ما يفعل إلا عن السخافة والبله. وهذا كله ظاهر جلي في نص المسرحية، إلا أنني لم ألاحظ ذلك قط حتى أتيحت لي مشاهدة التمثيلية. وثمة عدة تفسيرات ممكنة

للشخصيات التي من قبيل هاملت أو كليوباترة أو إيزابللا أو دزدمونه أو ماكبث، وهذه التفسيرات لا تتجلى في تفصيلات الإخراج فقط ولكن في نموذج كل شخصية برمتها أيضًا. وهذا لم يكن إهمالاً أو عدم عناية من شكسبير لأننا نستطيع أن نتساءل إن لم يكن حقًا أن كل شخصية من الشخصيات التي نقابلها في الحياة الواقعية تظل بالرغم من معرفتنا لها سرًا خافيًا علينا؟ وليست نغمة الصوت وتصريفاتها هما فقط ما يؤكدان أوجه الشخصية التي يصورها أحد المثلين في رواية ممثلة، بل تشترك في ذلك أيضًا الحركة والملابس والدمام – أي المكياج – كل بنصيبه.

وقد يكون من التمرينات الرائعة لجماعة الطلبة إزاء تمثيلية مقررة أن يقسموا أنفسهم جماعات أصغر على أن تتدرب كل جماعة على نفس المشهدين أو المشاهد الثلاثة المهمة مستقلين استقلالاً تامًا عن بعضهم البعض، ثم تقوم كل جماعة بعد ذلك بتمثيل هذه المشاهد أو قراءاتها قراءة تمثيلية على التوالي أمام الجميع، فإذا فرغ بعض نجباء الطلبة بعد هذا كله إلى مناقشة ما شاهدوا أمكن أن يحصل الطلبة جميعًا على فيض من التعليقات والحواشي المختلفة على التمثيلية نفسها.

٢ – الديكور:

من الأمور المهمة الشائعة دائمًا أن نرى ما يصنعه المخرج بصدد المناظر والإضاءة والأمتعة والمؤثرات الموسيقية وغير هذا وذاك من التدابير والحيل التي يمكن أن نستعمل لجعل التمثيلية أكثر جمالاً وأكثر إقناعًا للمتفرجين. وكثير من التدابير والحيل التي يستعملها المخرجون المحترفون بعيدة عن متناول طلبة المعاهد والجامعات، وهذا سبب من الأسباب الثانوية التي تجعل من المفيد للطالب الذي يدرس مسرحية مقررة أن يشاهد إخراجًا لهذه المسرحية قام به أحد

المخرجين المحترفين. فالمناظر المصورة الجميلة، والغرف البديعة التي تخلب الألباب، والمؤثرات الساحرة التب تبهر العيون، والإضاءة الواقعية أو الخيالية الأثيرية اللطيفة أو الغريبة المرعبة، والازياء الثمينة الفخمة أو الأزياء التجريبية الشائقة.. كل هذا وذاك يمكن أن يسهم في أهمية المسرحية، وكل هذا وذاك جدير بالدراسة أيضًا. في ذلك مثلاً أن تلك المهارة وهذه اللوذعية في تصوير العاطفة الرعدية في مأساة "الملك لير" هما من الأهمية بمكان عظيم، فالمتفرجون لا ينتظرون إلا إخراجًا رائعًا لتلك العاصفة، أما إذا صورت تصويرًا رديئًا فقد يتلف ذلك التمثيلية كلها بما يحدثه ذلك التصوير الشيء من الضيق في صدور المتفرجين وما يسببه من التكدير لهم. وفي كثير من مسرحيات شكسبير تشتد الحاجة إلى المؤثرات الموسيقية حتى وفقًا للتعليمات القديمة المسرحية، تلك التعليمات التي منها على سبيل المثال. "مزامير تحت المنصة Hautboys under the stage[1]".

ولكن على الطالب الذي يهتم بهذه الناحية الفنية من نواحي الإخراج أن يتذكر أن الكثير من المصادر التي يرجع إليها المخرج الحديث كان قمينًا بأن يبدو في نظر شكسبير عملاً من أعمال السحر؛ لأنه إنما كان يكتب لمنصة تمثيلية لم تكن تستعمل من الأجهزة الإخراجية إلا شيئًا جد قليل. لقد ظهرت إخراجات في منتهى الجمال والحسن لكثير من تمثيليات شكسبير تختلف تمامًا عما كان ممكنًا أن يجول برأس شكسبير في أي صورة من الصور لهذه التمثيليات، وإن كان هذا لا يعني أنه لم يكن يسر بهذه الإخراجات على الأرجح لو أتيح له أن يراها؛ إن الاستمتاع بهذه المؤثرات البديعة التي تستعين بالوسائل الفنية الحديثة هو استمتاع مشروع، إلا أن من الحكمة أيضًا أن نتذكر أن التمثيلية العظيمة لا تعتمد على أمثال هذه الأمور في إثارتها للانفعالات النفسية وحفزها للعقول والأذهان.

---

(١) هجاء هذه الكلمة حديثًا هو Oboes (المؤلفة).

٤ – عمليات البتر في مسرحيات شكسبير:

حينما نشاهد إحدى مسرحيات شكسبير أو تمثيلية من تمثيليات القرن السادس عشر أو القرن السابع عشر، بل ربما القرن الثامن عشر في إخراجها للمرة الأولى – في زمننا – فإننا نلاحظ، إذا كنا نعرف أصل الرواية معرفة جيدة، أن ثمة ألوانًا من الحذف والتبديل والتغيير في مواضع شتى من المسرحية. والسبب في هذا هو أن المسرحية بالغة الطول جدًا إذا أخرجت بحالتها القديمة في المسرح الحديث؛ ويحدث هذا إلى حد ما بسبب فترات الاستراحة وتغيير المناظر مما هو معمول به في مسارحنا الحديثة. ومن الممكن أن نتعلم الشيء الكثير من ملاحظة عمليات البتر هذه ومحاولة فهم السبب الذي دعا المخرج إلى حذف هذه الأسطر أو الأبيات الشعرية بالذات بعد أن واجهته الضرورة بوجوب هذا الحذف في هذا المكان أو ذاك.

٤ – نقد النصوص:

إن نقد النصوص هو ذلك العلم الممتزج بالفن الذي يستعين به الناقد في فحص كتاب قديم مطبوع أو مخطوطة من المخطوطات القديمة محاولاً أن يجد الرواية الصحيحة أو النقل الصحيح لشيء ما لا يبدو صحيحًا في عين الناقد بحالته التي هو عليها، أو للشيء الذي توجد منه روايات أو نقول كثيرة اختلفت حولها الآراء. وهذا مما لا غناء عنه إزاء الكتب القديمة في الغالب الأعم، وذلك لارتفاع مستوى الطباعة في أيامنا هذه، ولما جرت به العادة من تصحيح الأخطاء، قبل نشر كتاب من الكتب. وناقد النصوص يزيل أي أخطاء مطبعية واضحة أو أية كلمات أو أقوال مدسوسة. وهو يقارن بين جميع النصوص الموجودة لكتاب واحد ليصل إلى أصح القراءات والتفسيرات التي يطمأن إليها حيثما وجدت قراءات وتفسيرات مختلفة في نسخ مختلفة أيضًا (وهذه هي المقابلة أو المراجعة، أي مقابلة النسخ

وعرضها على بعضها Collation)، فإذا لم يستطع أن يجد المعنى المعقول المقبول – وذلك بعد الرجوع إلى المصادر المختلفة واستشارة القواميس والمظان، أمكنه أن يغير ما يرى تغييره ليعطينا معنى يمكن أن نطمئن إليه (وهذا هو التهذيب أو التصحيح أو التقويم Emendation)؛ ثم هو يزود الكتاب بالحواشي والتعليقات لشرح أي شيء في النص يكون له معناه لكنه معنى غير واضح مع ذاك للقارئ المتوسط (وهذا هو الشرح أو التعليق أو: التحشية Annotation). (وهذا هو المقصود بالتحقيق Editing أي عملية تهذيب الكتب القديمة وإعدادها للنشر). وهذا العمل، وبخاصة حينما يوصف بهذه الطريقة المتناهية في البساطة التي أرجو أن يغفرها لي علماء النصوص الأعلام، يبدو عملاً كئيبًا ثقيلاً وكليلاً باردًا، إلا أنه عمل أهم بكثير وأكثر تشويقًا مما يبدو، ثم هو عمل لا غناء عنه إذا أردنا أن نفهم المسرحيات القديمة فهمًا صحيحًا – وهذا ينطبق على غير المسرحيات من الكتب القديمة جميعًا.

إن الشخص الذي يصدر في هذه الأيام طبعة من مسرحية قديمة ليستعملها الطلاب في الامتحانات العامة يكون لزامًا عليه أن يعرض مشكلات النص عرضًا عادلاً منصفًا، ولا بد له، عندما يختار إحدى القراءات الممكنة أن يشير في حواشيه إلى القراءات الممكنة الأخرى وفي طبعات موجودة في السوق، وأن يعرض بإيجاز الشواهد على مدى صحة كل من هذه القراءات. والمخرج، على العكس من ذلك، لا يمكن على التحقيق أن يسمح للمثل بأن يلقي القراءات المختلفة الواردة في كل هذه النسخ على التتابع؛ ولا بد له من أن يبت في الأمر ويختار إحدى هذه القراءات لاستعمالها في أداء الأفعال التي تتضمنها. ومن ثمة فنحن نستطيع في الغالب وبعد مشاهدة تمثيل المسرحية اختبار درجة صلاحية قراءة بعينها من القراءات الموجودة لتلك التمثيلية للأداء المسرحي، وأن نرى كيف تتمشى هذه القراءة مع الأحاديث والخطب الأخرى. وقد تصلح العقدة التالية من مأساة "الملك لير" – ف ١ – م ٢ – مثالاً مناسبًا لما نقول:

(كنت يقرأ خطابًا وقد أجلسوه على خشبة التعذيب)

كنت: أنا أعرف أنه من كورديليا،

التي بلغتها لحسن الحظ

خطتي الغامضة، وستجد فسحة من الوقت

من تلك البلاد الضخمة؛ فتعمل على

علاج ما لحق بنا من أضرار

وبعد هذا بقليل ينام كنت، ومع أن فحوى ما قاله كنت هو ما لا يخفى من أن كورديليا قد وصلتها أخبار ما وقع في إنجلترا من كنت، وأنها تعتزم أن تصلح ما فسد من الأمور فيها، فحديث كنت بحالته التي هو عليها هنا ليس حديثًا صحيحًا من حيث السلامة اللغوية، ثم هو لا يعطينا المعنى الذي لا يمكن أن تخطئه الأفهام. فما هذا إذن الكلمات الحقيقية التي كان يقصدها شكسبير؟ ولقد ذهب بعضهم، ووافق الدكتور جونسون على ما ذهب إليه هذا البعض بوصفه ممكنًا، إلى أن الأبيات المذكورة يجب أن تقرأ هكذا":

أنا أعرف أنه من كورديليا

التي بلغتها لحسن الحظ

خطتي الغامضة، وستجد فسحة من الوقت

مما هي فيه من الانشغال بتوطيد أركان ملكها(١)

فتعلم على علاج ما لحق بنا من أضرار

([١]) موضع الخلاف بين القراءتين في الأصل الإنجليزي أن البيت في الحالة الأولى هو:

(From this enormous stste, seeking to give)

وفي الحالة الثانية هو:

(From this enormous state- seeking, to give)

والفرق واضح بين Enormous state وبين State- seeking (د).

فعبارة "الانشغال بتوطيد أركان ملكها تشير إلى حاجة كوديليا إلى الاحتياط إلى أمر نفسها وعمل حسابها هي أولاً بعد أن حرمها أبوها من نصيبها من الأملاك الإنجليزية، ومن ثمة يكون المعنى أن كوديليا حينما ترى أن مركزها قد توطد بوصفها ملكة على فرنسا فإنها سوف تنظر إذا كانت تستطيع أن تجد أمامها متسعًا من الوقت لمساعدة والدها. إلا أن الدكتور جونسون يستدرك فيقول: "وهذا شيء بشع ينفر الذوق منه!" لأنه لا يتمشى وفكرتنا عن كورديليا بوصفها ابنة محبة لوالدها تشعر بالواجب عليها شعورًا قويًا. ويذهب بعض المحققين ممن يقفون على نشر الكتب إلى أن الأبيات الغامضة إن هي إلا نتف من خطاب كورديليا يقرؤها كنت بصوت مرتفع هكذا:

التي بلغتها الأنباء لحسن الحظ

عن خطتي الغامضة و"ستجد فسحة من الوقت

من هذه البلاد الضخمة، فتعمل على

علاج ما لحق بنا من أضرار".

وعلى هذا فقد تعني الأبيات: (١) ستجد فسحة من الوقت من مهام شئون الحكم في فرنسا، فتعلم على علاج جميع الخسائر، أو قد لا تعني إلا أنها (١) ستجد من الوقت ما يمكنها من أن تصنع شيئًا إزاء هذه الحالة الفظيعة التي وصلت إليها الأمور في إنجلترا. ويغير بعضهم لفظة Shall التي لا سند لها من الصحة اللغوية في "Shall find" فيجعلونها: "Sh'll" التي قد تكون أصح لغويًا وتهذب المعنى، لكنها مع ذلك لا توضح لنا كيف نفهم لفظة State – seeking. وثمة قول أخير، وهو قول يغري المخرج العملي إغراء شديدًا، هو أن كنت، الذي قال لنا توًا إنه متعب وإنه على وشك أن ينام، تبدو عليه بوادر النوم بالفعل، ومن ثمة فهذه الأبيات المضطربة المعنى تدلنا على الغمغمات المبهمة التي تصدر عن رجل متعب.

وليس من الأمور غير العادية أيضًا في الإخراج أن نحذف من المسرحية كلما أمكن السطور أو الأبيات التي تحتوي على تعبيرات شاذة أو تعبيرات قديمة بطل استعمالها. وقد يستبدل بعض المخرجين كلمة مألوفة أكثر بهذه التعبيرات، ولعل هذه أن تكون طريقة مناسبة إذا قام بها شخص له بصر باللغة وأذن مرهفة تميز الخبيث من الطيب.

٥ – تفسير الكلمات في أثناء الإخراج:

وليس من الأمور غير العادية أن ندرك لأول مرة ماذا تعني كلمة أو عبارة أو ماذا يكون هدفها عندما نرى التمثيلية في مرحلة الإخراج. وهذا يصدق على التمثيليات القديمة بخاصة، تلك التمثيليات التي يكون تغير معاني الكلمات فيها عقبة في سبيل الفهم. ثم هذا يصدق في الغالب على توريات شكسبير وجناساته، لأن تبدلاً ضئيلاً جدًا في النطق كفيل بأن يتلف التورية ويقضي عليها قضاء تامًا. وقد يعدل الممثل نطق الكلمة أو العبارة لكي يبرز التورية أو الجناس أو لكي يحيي النطق القديم، ومن ذلك الكلمات المنتهية بـ on مثلاً لكي يحافظ على الإيقاع أو الوزن الصحيح. وثمة طريقة أخرى أكثر أهمية في الواقع يمكن للإخراج بواسطتها أن يلقي لضوء على معاني الكلمات.. وتلك هي الاستعانة بالحركة والإشارة وتنغيم الصوت أو الترنيم به، لإبراز المغزى المسرحي أو الدرامي للتعبيرات عندما يفوتنا هذا المغزى.. ومن ذلك البيتان الآتيان من "هاملت – ف ٤ – م ١":

إن ثمة أمرًا في تلك التنهدات.. هذه الزفرات العميقة:

يجب عليك أن تعربي عنها، فخليق بنا أن نفهمها. [١]

([١]) البيتان هما مطلع المشهد الأول من الفصل الرابع ووجههما الملك كلوديوس إلى الملكة جرترود أم هاملت (د).

فهذان البيتان يقعان في الأذن موقع الكلام الذي لا مغزى له حينما نسمعهما أو نقرؤهما للمرة الأولى... مجرد تمهيد لمشهد تمثيلي. لكننا إذا نظرنا إلى النص على أنه شيء مليء بالإيحاءات لإخراج التمثلية لوجدان فيها ملاحظة عن "الحركة" المثمرة التي جب على المثلين اتباعها.. إن من الممكن، فوق المنصة ترك المملكة وحدها بينما هاملت يجر جثة بولونيوس ليخرجها بعيدًا، وذلك بعد الذي وجهه من التأنيب العنيف إلى أمه.. إنها الآن مغلوبة على أمرها بفعل تأنيب الضمير، وبعامل الخوف والحيرة، وهي تعبر عن غمها وآلام نفسها بالبكاء والتأوه والتنهد والنشيج. إنها تعطينا طابع المرأة التي فقدت السيطرة على نفسها. فإذا دخل الملك ورأى الحال التي هي عليها أدرك أن من المحتمل أن يكون هناك خطر عليه هو نفسه في أي شيء تبوح به. وهو لذلك يقف ناظرًا إليها؛ وبدلاً من أن يهرع إليها مهدئًا ملاطفًا نراه يصر على معرفة ما هنالك. ونلاحظ وجه التباين بين موقفه القاسي العملي وبين ضيقها اليائس ودفاعها الواهي عن ولدها. (ويتجاهل هذا التفسير تقسيم المسرحية إلى فصول، ولكن المشهدين يظهران بحيث يلي أحدهما الآخر مباشرة في مسارحنا الحديثة، وفي زمن شكسبير لم تكن ثمة ستائر بل لم تكن ثمة استراحة أو توقف بين المشهد والمشهد على الأرجح).

وهذا النظم التافه نوعًا ما له بالمثل إمكانياته المسرحية (الدرامية) الطيبة عند الممثلة ذات الخيال الرشيق القوي التي تقوم بدور هرميا، بطلة مسرحية شكسبير "حلم منتصف ليلة صيف":

هرميَا: (مستيقظة) النجدة يا ليساندر النجدة! ابذل جهدك لكي تنتزع

هذه الأفعى الزاحفة من فوق صدري.

وا أسفاه علي.. وا حسرتاه! أي حلم كان هذا الحلم!

ليساندر! انظر كيف أرتعد خوفًا

لقد خيل إلي أن أفعى قد نهشت قلبي

وأنت جالس تبتسم على منظر فريستها الشنيعة –

ليساندر! – ماذا؟ ألست هنا؟ ليساندر! سيدي! –

ماذا؟ ألست تسمعني؟ هل ذهبت؟ لا صوت ولا كلمة!

وا أسفاه! أين أنت؟ .. تكلم إن كنت تسمعني؛

تكلم، يا أحب الأحباب! إني ليغشى علي من الذعر.

كلا؟ إذن فأنا أدرك جيدًا أنك لست قريبًا مني:

إني إما أن ألقاك وإما أن ألقى الموت من فوري.

(تخرج)

وفي معظم أدوار التنكر والأحاديث الناجمة عنها حلو أغراض متعارضة والموجودة بكثرة في مسرحيات شكسبير توجد مواضع ممكنة "للحركة" المسرحية التي تؤكد روح المجون والهزل، أو تؤكد أحيانًا الجو المشجي المثير للعواطف الذي يتسم به موقف من المواقف، والذي قد يظهرنا على ما ترمي إليه خطبة من الخطب أو حديث من الأحاديث أكثر مما تظهرنا على ذلك القراءة الصامتة.

وتمثيليتا ملتن[1] لا تشتملان إلا على قدر قليل من الفعل، وهما تمثيليتان تكادان تخلوان من الإمكانيات المسرحية بالقدر الذي يمكن أن نتصوره في التمثيلية التي يمكن إخراجها؛ ثم إن التمثيلية الثانية منهما لم يقصد بها أن تمثل أمام الجمهور قط ولكنهما كلتيهما قد يمكن أن تمثلا، وفي هذه الحالة تصادفنا

---

(١) تمثيليتا ملتن اللتان تقصدهما المؤلفة هما Comus وظهرت سنة ١٦٣٤ ثم شمشون الجبار وظهرت سنة ١٦٧١، وله أيضًا مسرحية من مسرحيات الأقنعة تسمى Arcades كتبها سنة ١٦٣٣.

وكومس هو إله اللذة الحسية وابن الإله باخوس اليوناني من الربة سيرس (كركه). وخلاصة المسرحية (وهي مسرحية أقنعة أيضًا) أن أخوين (ستر توماس إجرتون والفيكونت باركلي) يتركان أختهما (ليدي أليس إجرتون) في الغابة ويذهبان ليبحثا لهما عن فاكهة مرطبة فيلقاها الإله كومس الذي لا يكاد يسقيها شربة سحرية حتى يصل أخواها وينقذاها من يدي رب اللذة.. ثم يبطل السحر على يدي العرافة سابرينا. (د)

أبيات تبدو لنا أحيانًا أكثر وضوحًا منها إذا قرئت فحسب، ومن تلك البيتان الآتيان على سبيل المثال:

يجب أن أعرف صاحب هذه الصيحة.. من أنت؟ تكلم؛

قف عندك ولا تقترب كثيرًا، وإلا سقطت فوق سفافيد من حديد.

(كومس)

فهذان البيتان. قد يساء فهمها على أنهما نذير بأن الروح المقتربة معرضة لخطر الوقوع فوق سور من سفافيد؛ وفي تمثيل المسرحية نرى الأخوين يمتشقان سيفيهما ويقفان موقف الدفاع؛ أما عبارة "سفافيد الحديد" فذات لمحة قاتمة من لمحات الفكاهة الحقيقية التي تحفل بها منظومات ملتن. وصرخة الفلسطينيين في أثناء المجزرة في تمثيل مأساة "شمشون الجبار" أوضح وأشد هولاً ورعبًا منها في النص ذاته.

٦ – تكثيف الانفعال:

إن إخراج المسرحية هو المحك الحقيقي الذي يدلنا على قيمتها. ونحن، ولا سيما حينما ندرس نصًا لإحدى المسرحيات تلك الدراسة المفصلة الدقيقة التي تحتمها الامتحانات، قمينون بأن نقرأ المسرحية مرارًا وتكرارًا وفي بطء شديد حتى ليضيع تأثيرها الانفعالي ويتشتت. ونحن إذا تولينا إخراجها بأنفسنا أو قرأناها فقد لا يسعنا معالجة ذلك معالجة تامة، لأن التمثيلية إن لم تكن قد تركت طابعها القوي في نفوسنا بالفعل، سواء كان هذا الطابع طابعًا مفجعًا أو طابعًا مضحكًا لم نستطع في الواقع أن نجد فينا ميلاً إلى تمثيلها أو نقل ما فيها من انفعالات. وثمة صعوبة أخرى جد حقيقية تواجه الطالب الناشيء الذي يكب على دراسة إحدى المسرحيات العظيمة هي وجود عدد ضخم من الانفعالات الغريبة على هذا

الطالب، والبعيدة بعدًا شديدًا عن نوع الانفعالات التي اختبرها هو بنفسه ومن ثمة لا يمكنه أن يفهمها أو يدرك لها كنهًا، ومن تلك الانفعالات على سبيل المثال الحوافز المختلطة والجلال القاهر في موت كليوبترة؛ والهلوسات الآثمة المحمومة في منظر الخنجر في مأساة ماكبث؛ وضبط النفس المشحون بالعاطفة في أعماق فيولا وهي تتحدث إلى الدوق في "الليلة الثانية عشرة"؛ وحماسة إموجن وإخلاصها في أثناء الأزمة المتغيرة التي تحدثها حكاية خطيرة مشحونة بالحوادث (في مأساة سمبلين)؛ ومن أمثال ذلك في غير مسرحيات شكسبير: هذه السكينة المرعبة التي تبديها دوقة مالفي بعد هذا الكثير الجم الذي تحملته حتى تركها بلا أمل (في مأساة دوقة مالفي)؛ وذلك التعاظم الذهني الذي يتسم به فاوست؛ والبصيرة التي نفذ صبرها في نفس جان دارك. ففي أمثال تلك الانفعالات قد تتيح لنا مشاهدة الإخراج الحسن قدرًا عظيمًا من المعونة، كما يمكن أن تحور تجربتنا للتمثيلية تحويرًا تامًا. على أن هذا أمر يختلف عن ضروب المعونة الأخرى التي ذكرناها آنفًا، فنحن لا نظفر من أمثال تلك التجربة بالاستنارة الذهنية أو الدافع الحافز إلى مناقشة نقاط النقد وفحصها؛ إنما الذي نحصل عليه هو المعرفة الأعمق والأكثر أهمية، لأننا انغمسنا في التمثيل ليس غير.

الفصل الرابع عشر

المسرحية طبيعية

عندئذ يجر لسانه بما يلائم

أحاديث العمل أو الحب أو النضال

ولكن لن يمضي طويل زمن

حتى يطرح هذا جانبًا

وببهجة جديدة وكبرياء

يحفظ الممثل الصغير دورًا آخر

مالئًا بين الفينة والفينة "منصته

الفكهة:"

بجميع الشخوص حتى الكهولة المشلولة

التي تأتي بها الحياة معها في ركابها

كأنما مهنته كلها

هي المحاكاة التي لا تنتهي.

وردزورث:

"أنشودة عن تلميحات الخلود"

إن معظم الناس يحسون أنهم لا يمثلون أبدًا. وأنت إذا سألتهم قائلاً: "هل لديك دراية أو خبرة ما بشئون التمثيل؟" أجابوك بقولهم: "كلا" وفي بعض الأحيان

يزيدون على هذا بكلمة استخفاف أو تعليق يدل على الأسف، والناس ينظرون إلى المسرحية عادة بوصفها لونًا من ألوان النشاط الثقافي؛ إنها شيء من الأشياء التي أديناها في المدرسة أو المعهد، أو نقوم بأدائه في المجتمع، أو شيء من الأشياء التي يقوم غيرنا من الناس بأدائه للترفيه عنا والترويح عن نفوسنا. إلا أن الحقيقة هي أن المسرحية تكاد تكون من الأمور الطبيعية في حياة الناس بقدر ما يكون التنفس أمرًا طبيعيًا في حياتهم – وكثير منا، لأسباب ناجمة عن أمراض جسمانية أو اضطرابات عصبية، يتنفسون أيضًا تنفسًا صحيحًا؟

إن الأطفال لا ينفكون يقولون: "هلم فلنتظاهر بأننا..." والتمثيل الخيالي يكاد أن يكون ظاهرة شاملة بين أطفال الدنيا جميعًا. وعلماء التربية وعلم النفس، من أمثال سوزان إسحق[١] ومرغريت لوندفلد[٢]، قد بينوا أننا نستطيع في الغالب أن نتعلم الشيء الكثير الجم عن شخصية الطفل بملاحظته وهو يلعب؛ ونستطيع أن نرى الشيء الذي يقلق الطفل ويعكر عليه مزاجه، أو نرى أي الرغبات يحاول أن يحصل على مراده منها في الألعاب "التمثيلي". ومن المعتقد الآن أن هذا النوع من التمثيل أو اللعب المسرحي هو عامل مهم من عوامل النمو الذهني؛ فالطفل البالغ الصغير يشغل نفسه في ألعاب تخيلية يقوم بها بنفسه؛ وهو "ينفج" حول الغرفة وهو يمثل القطار، أو يزحف فوق أرضيتها وهو يمثل الجرو الصغير او القطة الصغيرة. أما الأطفال الأكبر فيتجمعون جماعات ليقوموا بألعاب تمثيلية، وفي كثير من الأحيان، سواء كانوا في المدرسة أو بالمنزل، يبدون درجة ملحوظة من العمل الجماعي والتعاون في تمثيلهم "العائلات" أو "المدارس" أو "رعاة البقر والهنود الحمر". والواقع أنه مما يؤثر فينا غالبًا تأثيرًا عجيبًا أن نرى التركيز، والاستغراق المجرد من الأنانية اللذين يمثل بهما الأطفال هذه المسرحيات الصغيرة السيئة البناء، والتي لا تقوم على أساس من المعرفة الكافية في كثير من الأحيان، إلا أنها م

(١) S. Isaacs

(٢) M. lowenfeld

ذلك مسرحيات مباشرة فياضة بالصدق والإخلاص العجيب. والطفل الذكي وهو في طور العجز الشديد من أطوار الطفولة يمكن أن يظل بكامل قواه العقلية، وأكبر الفضل في ذلك لأنه يستطيع أن يمثل. والطفلة التي تصفع أو تضرب يعزيها عزاء كبيرًا أن تعيد تمثيل قصة صفعها أو ضربها متخذة دور الأم، عاهدة إلى عروستها بدورها هي. واللعب التمثيلي يمكن أن يبلغ غاية التعقيد؛ وبعض ذوي الخيال من الأطفال يبدون قدرًا عظيمًا من المثابرة وحسن الثبات والذكاء وهم يقومون به. ولعل معظم الأطفال مستطيعون الاستمرار فيه مدة أطول إن لم يشجعهم الكبار وأولو الأمر على ممارسة الألعاب الجماعية الأصولية.

إننا نظن عادة أن الألعاب "التمثيلية" مقصورة على الأطفال فحسب، ولكن هذا ليس هو الواقع والقصة القصيرة الرائعة التي كتبها تربر [١] Thurber واسمها: "حياة وولتر متي السرية The Secret Life of Walter Mitty" وهي القصة التي أخرجت في فلم مشهور الآن، وإن لم يكد يتم له كمال القصة نفسها، هي دراسة بارعة للحياة الخيالية التي كان يحياها شخص راشد بائس. ونحن نستطيع في جميع مراحل حياتنا الطموح إلى ألوان الرضا التي تستعصي علينا في الحياة الواقعية، وذلك في "ألعابنا التمثيلية".

والعمل المسرحي يستعمل بمقدار كبير اليوم في معالجة الاضطرابات العقلية والاضطرابات العصبية، وهذه حقيقة من الحقائق التي يبدو أنها تؤيد الرأي القائل بأن الألعاب "التمثيلية" متنفس ثمين لمشاعرنا. وبعض الأطباء النفسانيين يشجعون مرضاهم على "تمثيل" الأشياء التي ضايقتهم وجلبت عليهم الغم، وهذا التمثيل يؤدى اليوم أداء جماعيًا يتيح الفرصة للمريض كي يساعد غيره من المرضى الآخرين، وبهذا يتعاونون من حيث لا يدرون على تحقيق الشفاء. بيد أننا جميعًا

([١]) جيمس جروفر تربر J. G. Thurber (١٨٩٤ – ٠) كاتب ومؤلف قصص كرتونية خيالية ساخرة عن الحياة الأمريكية وله غير ذلك خرافات عن الحيوان والطير طالما نراها على الشاشة (د).

نقوم بالتمثيل بطريقة مختلفة تمامًا عن هذه الطريقة حقبة طويلة من حياتنا. فنحن، سواء كنا في عملنا أو مع بعض معارفنا وحيثما وجد خليط كبير من أجيال من الناس أو من الثقافات المختلفة، وسواء كنا في مجتمع غير ملائم أو في منصب من مناصب التبعات والمسئوليات، مضطرون إلى التمثيل لكي نوفر على الناس الآلام ولكي يسود السلام، ولكي نحمي أنفسنا من المتاعب. والعلماء النفسيون من اتباع مدرسة يونج[1] Jung قد يميلون إلى أن يعزوا هذا إلى تصور أو فكرة الـ "الذات الواعية Persons". ومعظمنا تقريبًا نضع قناعًا فوق شخصياتنا الحقيقية في حياتنا الاجتماعية، بل نحن نحتاج في بعض الأحيان إلى عدد من الأقنعة المتعاقبة القابلة للتغيير والتبديل. وهذه الحاجة الاجتماعية يمكن أن تنقلب بسهولة إلى طريقة من طرق الحياة التي تفيض بالنفاق والرياء وخداع النفس. ولعل مما يخفف أضرارها أن نعرفها على حقيقتها – أي أنها تمثيل في سبيل التمكن والاستقرار في الحياة. ومن ثمة فقد نتمكن حتى من الشروع في الاهتمام بها اهتمامًا فنيًا والتخفيف من حدة استنكارنا لما نفرضه علينا من ضرورات.

والمسرحية ذات جذور عميقة أيضًا في السحر والدين والطقوس التي تمارسها الشعوب وقد كان منشؤها دائمًا، وفيما يصل إليه علمنا، المحاولات التي كان يبذلها الإنسان لتفسير ألغا الحياة التي تقع عليها عينه، واستعطاف القوى التي كانت تبدو في نظرة مهيمنة على هذه الألغاز، وفرض نظام أخلاقي بالالتجاء إلى قوى ما وراء الطبيعة. ويقوم الإنسان في بعض المجتمعات الموغلة في البدائية بأداء رقصة يصور فيها تصويرًا إيمائيًا قنص الحيوان الذي يريد أن يقنصه، أو يسكب على الأرض سائلاً كأنموذج لرب المطر حينما تكون ثمة حاجة إلى المطر. (والحالة الأولى على الأقل، أي حالة القنص، حالة لا غبار عليها من الناحية

([1]) كارل جوستاف يونج (١٨٧٥ – ٠) من علماء النفس السويسريين وكان من تلاميذ فرويد ثم استقل عن مدرسته. ويرى أن اللبيدو Libido (أو الطائفة أو القوة الدافعة) هي إرادة الحياة وليست الظاهرة الجنسية كما يقول فرويد. وقد جعله رأيه هذا معارضًا للمدرسة النمسوية (مدرسة فينا) في علم النفس الحديث (د).

النفسية أو السيكولوجية. وكم منا من أشير عليه بأن يشعر وهو يتقدم إلى اختبار شخصي من أجل وظيفة مرجوة وكأنما قد حل عليها فعلاً). وأيما إنسان يكلف نفسه مشقة قراءة الكتب الأنثروبولوجية، وبالأحرى الكتب التي تبحث في التاريخ الطبيعي للإنسان سيجد أمثلة كثيرة أخرى عن مسرحة شيء ما نود حدوثه في صورة طقس ديني متفش بين أقوام بدائيين. ولا تزال آثار وبقايا من ذلك بين المعتقدات الخرافية في أوربا، ومن ذلك عادة قلب نقودنا إذا رأينا الهلال في أول الشهر (العربي!) لكي نحصل على كثير من النقود.

وقد أخذت المسرحية الأصولية جذورها من الأعياد والمهرجانات الدينية. والمسرحية اليونانية التي ظهر فيها بمرور الوقت عدد كبير من أعظم مسرحيات العالم التي عرفها الناس حتى الآن تطورت عن الطقوس الدينية التي كان يتسم بها العيد السنوي للإله ديو نيزوس، وإن كانت التفصيلات المضبوطة لكيفية هذا التطور لا تزال تفصيلات غير أكيدة. وقد بدأت المسرحية الإنجليزية بمحاولات قصيرة كانت تدعى The Trope يبدأون بها القداس، وكان المقصود منها جعل احتفالات عيد الفصح الكبير في الكنيسة أكثر حيوية وجاذبية وإثارة للعواطف. ومن المعلوم أنه كان ثمة أصول طقسية ودينية للمسرحية اليهودية والمسرحية الصينية، وجميع أنواع المسرحية المسيحية الأوربية، وعلى الأرجح المسرحية الهندية[١]. وقد نقل الغزاة الأسبان إلى هنود أمريكا الجنوبية مسرحيات الخوارق. أولئك الهنود الذين كانت لهم بالفعل تقاليدهم المسرحية التي تطورت عن عقائدهم وطقوسهم الدينية البدائية. والذي حدث في أوربا، وبشيء من التحوير في كل مكاننا أنهم كانوا يجعلون الطقس أو الشعيرة من الشعائر أفعل تأثيرًا في النفوس وأكثر وضوحًا بإدخال قطعة من الحوار وربما إيمائية ذات سناء وجلال على هذا

---

(١) هذا كلام خاطف ولمن أراد التوسع في ذلك كله فعليه بكتاب (تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة) لمؤلفه شلدون شيني وترجمتنا حيث يجد فصولاً ضافية عن هذه المسارح كلها مع عرض فني لما كان يجري في كل منها، ونأسف لعدم بسط ذلك هنا اكتفاء بالمصدر المذكور (د).

الطقس أو تلك الشعيرة. وقد ظفر هذا بالنجاح العظيم حتى لقد أخذ يتطور بالتدريج إلى شيء أطول: إلى تمثيلية صغيرة. ثم أخذت التمثيلية تتطور هي أيضًا بالتدريج إلى صورة فنية معقدة، ثم أصبحت شيئًا علمانيًا لا شأن له بالدين، إلى أن أخذ ينشب صدام على غير ما كان يتوقع في كثير من البلاد بين الكنيسة وبين المسرح، كانت منه أمثلة في إنجلترا في عهد الطهريين Puritans وفي فرنسا الكاثوليكية في عهد موليير. وقد كان القسس ومساعدوهم هم الذين ينهضون بأمور التمثيل في نشأته الأولى. وكان من ازدياد تحول التمثيل من صبغته الدينية إلى صبغته العلمانية وبالأحرى الدنيوية دعوة غير الدينيين للقيام بأدوار مساعدة لهيئة الممثلين التي كانت تزداد ويتكاثر عدد أفرادها. وقد أخذ مجال المسرحية يتسع وتترامى أهدافه عندما أصبحت لونًا من ألوان الترفيه الدنيوي – وطبيعي أنه لم يكن من اللائق تمثيل مناظر الحب والطبيعة وتمثيل المعارك الحربية داخل الكنيسة تمثيلاً صحيحًا ملائمًا – ثم أصبح أيضًا أكثر اصطباغًا بالصبغة الفنية الواعية بحيث لم يكد القرن السابع عشر يشرف على نهايته حتى كان لكل تمثيلية تقريبًا افتتاحية يتزلف فيها الكاتب إلى النقاد ابتغاء مسالمتهم. والتمثيل اليوم معترف به بوصفه مهنة حرة مهذبة وعملاً رفيعًا.

والطقوس الدينية بحالتها المعروفة اليوم لا تزال تشتمل على عناصر مسرحية؛ فقُدَّاس الزواج (أي عقده في الكنيسة) بما يشتمل عليه من أفعال ونذور وعهود رمزية، والقداس الجنائزي، والقداس التذكاري (الذي يقام إحياء للذكرى)، والاحتفال الذي يقام بمناسبة منح درجة علمية، والاستعراض العسكري أو حفلة التتويج.. هذه كلها تشتمل على لمحات مسرحية تجري خلالها. والظاهر أن حبنا الغريزي للتمثيل، يستوي في ذلك أخذنا دورًا في المسرحية أو الجلوس لمشاهدتها، هو حاجة من حاجياتنا النفسية والاجتماعية الأصلية (ومعظم الناس ممن يترددون في مناصب السلطة، أيًا كان نوع هذا المنصب، يعرفون قيمة احتفال صغير ولم أشتات جماعة من الجماعات إذا كانت هذه الجماعة مفككة أو منقسمة

على نفسها.) والتأثير الطيب الذي تتركه الأعمال المسرحية في نفوس التلاميذ والطلاب هو من الأمور التي تسترعي الانتباه عادة استرعاء كبيرًا. وتمثيل المسرحيات أو قراءتها يزيد من توازنها كما يزيد من الثقة بالنفس، والظاهر أنه ينبذ الذكاء ويساعد على تطوير أمثال هذه الفضائل الاجتماعية التي من قبيل التعاون والتعاضد وتحمل المسئوليات، ثم هو يهذب الصوت ومن ثمة ييسر للطالب غالبًا ذلاقة اللسان وفصل الخطاب. وثمة شواهد على أنه أيضًا يساعد التطور الانفعالي على مستويات أعمق. وذلك لأن حضارتنا الراهنة هي حضارة تتهيب نوعًا الانفعالات في سرعة شديدة قد نصبح عاجزين عن الشعور بها مرة ثانية حتى تعود إلينا عن طريق تجربة تمثيل الأدوار الانفعالية القوية.

هذا بالإضافة إلى أن المسرحية هي الفن الوحيد الذي لا يزال فنًا جماعيًا بطريقة لا مفر له منها. فالشعر يمكن أن يكتب لأقلية صغيرة مثقفة، بل قد يفيد من ذلك في بعض النواحي.. والنثر بكل أنواعه يقرأ عادة في صمت وفي خلوة؛ أما التمثيلية فتحتاج إلى فرقة من الممثلين ليشخصوها، وإلى جمهور من المتفرجين عادة ليستجيبوا لها. والتجربة الجماعية – المشتركة – يمكن أن تكون تجربة جد مرضية ومقنعة، وإن يكن أولئك الذين لا يطيقون الخلوة يبلغون من المرض الذهني ما يبلغه أولئك الذين يخشون الانخراط في خضم المجتمع. إن الرغبة في التجارب الجماعية إن لم تشبع وتشتف عن طريق أمثال تلك الوسائل غير ذات الضرر، والمنطوية على الخير في كثير من الأحيان، وهي الوسائل التي من قبيل العبادات والشعائر الدينية المنظمة، والاحتفالات الشعبية الخالية من الأذى، والمسرحية، والغناء الشعبي الجماعي (وما إليه من ألوان النشاط الموسيقي)، والرحلات، والجمعيات التي لا ضرر منها، والألعاب الجماعية، كانت قمينة أن تنحرف فتسلك أمثال تلك الصور الشنيعة التي من قبيل المطالبة بسفك دماء اليهود، أو الاعتداء على الغير، أو الزحف إلى الحرب. وقيام الإنسان بأي دور في المسرحية، سواء

كان ذلك تأليفًا أو تمثيلاً أو إخراجًا أو مساعدة في أعمال المنصة، هو من باب المشاركة في تجربة جماعية من نوع بنائي خلاق له قيمته.

إن المسرحية في أحسن صورها هي تمرين للخيال والتفكر، ليس بالقياس إلى الكاتب أو المخرج أو المثلين فحسب بل إلى المتفرجين أيضًا. فالكاتب المسرحي يخلق الشخصيات ويضعها في مواقف هامة طريفة، لها علاقة على نحو ما بالتجربة الإنسانية العامة. إنه كأنما يوجه الحديث إلينا قائلاً: "انظروا، إن هذه عينة من الحياة أقدمها لكم: أليست عينة محزنة؟ أليست عينة جليلة فخمة؟ أو: أليست مضحكة للغاية؟" وقد يتساءل في أحيان أخرى أقل: "ماذا كان في وسعك أن تفعل؟" أو "ماذا عساك أن تفعل إزاء هذا؟". إن الممثل يحاول أن يعيش برهة قصيرة في إهاب شخص آخر وأن يدخل في أحاسيس وأفكار شخصية متخيلة، وبهذا لا يقف عند زيادة سلسلة تجارب المتخيلة فحسب، ولكنه على الأرجح يعمق حياته الشخصية أيضًا.

ولكن الجمهور يشكل الجانب الثالث لهذا المثل العظيم.. مثلث الاستجابات الذي هو المسرحية، وبالأحرى – الدرامة؛ وهذا هو الجانب الذي يقف فيه الطالب في معظم الأحيان. والجمهور الذكي الحاذق المتعاون يسلم نفسه لتجربة جديدة، يتقبل فيها عينة من الحياة ويتذوقها، ويسهم بنصيب في حياة قوم خياليين لا يختلفون اختلافًا شديدًا عن أشخاص من الأحياء الذين يعرفهم. وثمرة لتلك التجربة يجب أن يحصل الجمهور على بصيرة أشد عمقًا وأبعد غورًا ومشاركات عاطفية أفسح وأبعد مدى وزيادة في الخير والمحبة؛ لكنه يشعر أيضًا بشيء من الراحة والتفريج: لقد تكمل أرسطو عن التطهير المفجع أو الـ Tragic catharsis ، أي تطهير النفس والروح عن طريق الرأفة أو الخوف؛ إن ثمة نوعًا من أنواع الإفراز، أو التنفيس عن العاطفة لا ضرر فيه؛ إننا نتأثر بالأحداث المؤلمة المتخيلة، لكن هذا لا يحزننا بالقدر الذي كان قمينًا أن يحدث لو عرفنا أنها أحداث حقيقية. ومن

الأمور الطبيعية بمثل هذا، وإن لم يكن من الخلق في شيء، أن نضحك على أناس يبعث منظرهم على الضحك. وإذا صدر هذا عنا كثيرًا في الحياة الواقعية لوسمنا بالغلظة ولحقارة والخسة. أما فوق خشبة المسرح فقد نرى الأشخاص المضحكين وهم في مواقف مربكة، ومن ثمة فنحن نضحك بغير إحساس بالإثم؛ والواقع أننا نعلم أننا كلما أغرقنا في الضحك كان هذا مدعاة لسرور الممثلين؛ وقد نشعر أحيانًا أيضًا بالتفريج وبرد الراحة يسري في صدورنا عندما نستطيع الضحك على أمور إذا وقعت في الحياة العادية لم يكن فيها ما يضحك أبدًا، ومن ذلك مثلاً تلك الزيجات المفصومة العرى في ملاهي فترة عودة الملكية، أو الجريمة في مسرحية بريستلي: غابة الوزال Laburnum Grove.

ومن ثمة فالمسرحية تعبير عن الرغائب الغريزية، ومتنفس ثمين عن هذه الغرائز وتجربة تربوية خصبة؛ كما أن لها ارتباطاتها الفكرية التي هي أرفع الارتباطات وأسماها. إلا أنه مما لا بد منه أيضًا للطالب الذي يدرس المسرحية ألا ينسى أن ثمة اليوم مسرحية تجارية كما أن ثمة قصة تجارية. وأعني بالمسرحية التجارية تلك المسرحية التي تؤلف وتخرج أساسًا بأمل كسب المال، والتي يحتشد جمهورها أساسًا لتزجية أمسية مسلية يتلهون فيها عن مشاغل الدنيا. وهذا اللون من المسرحيات شديد الذيوع في إنجلترا اليوم، وإن لم يكن جيلنا وحده هو الذي يتسم بهذه السمة السيئة، وإن لم يكن أيضًا أسوأ الأجيال التي تفشت فيها تلك المسرحية التجارية. وليس في المسرحية التجارية شيء مخالف للشرف اللهم إلا إذا كانت من الناحية الفنية أو الناحية الأخلاقية حقيرة أشد الحقارة بحيث أنها تهبط بالأذواق وتنحط بها بدرجة خطيرة، كما هي الحال في الميلودرامات الضحلة التي شاعت في القرن التاسع عشر، أو المسرحيات المنظرية الاستعراضية المنفرة التي راجت في فترة الانحلال في روما القديمة. إن المسرحية التي لا تقدم لنا إلا مجرد "تسلية" أو "تلهية" هي مسرحية لا تقل في نفعها وضررها عن القصة البوليسية، أو ألغاز الكلمات المتقاطعة، أو الفلم الهابط أو لعبة البردج؛ إنها تتيح

تفريجًا أو شيئًا من الراحة للعقول المتعبة والأجسام المنهوكة؛ وجميع المسرات شيء مستطاب ولا بأس به طالما أنه لا يلحق بنا ضررًا؛ غير أن هذه "التلهيات" يمكن أن تصبح عند بعض الناس "إدمانًا" رذلاً أحمق لا معنى له.

حقيقة إن المسرح لا يشذ على تلك القاعدة الواغلة التي تقول: "إن العملة الرديئة تطرد العملية الجيدة من السوق". والذي قد تمس إليه الحاجة هو وجود نظام من المنشئات المسرحية التي تقدم لروادها كلا الفنين، فن التسلية والتلهية، والفن الأصيل الحر، في كل المدن، وذلك على نحو ما تفعل شركة الإذاعة البريطانية (B. B. C.) من تقديم برنامجها العام الخفيف Light Programme والبرنامج الثالث الثقافي، وهو النظام الذي يقدم لكل من صنوف المستمعين الزاد الذي يشتهيه؛ ولكن حينما يجد معظم مديري المسارح أن مما يعود عليهم بأعظم الأرباح أن يخرجوا تمثيليات أو مسرحيات استعراضية لمجرد الفرجة ودون أن تجدي في تحريك انفعالاتنا العميقة أو تنبيه أذهاننا وقوانا الفكرية، فإن مصير التمثيليات الصالحة يكون النسيان وإهمال مخطوطاتها دون أن يحفل بها أحد، وهذا هو الخسران المبين. على أن من الممكن التساهل في أمر المسرحية التجارية؛ فإذا كان الناس يشعرون حقيقة بالحاجة إلى مجرد ما يتلهون به وما يرفه عنهم فيجب أن يحصلوا على ذلك. وفي إنجلترا في الوقت الحاضر قدر طيب من النشاط المسرحي المهم الذي له قيمته، أعظم مما كان لهذه البلاد عهد به من قبل. ونحن نعلم أن الحوايا[1] هي غذاء المرضى الأمين الذي لا ضرر منه، وإن كان لأصحاء سرعان ما يسأمونه ويضيقون به. ومن سوء الحظ أن تقلقل الحضارة الراهنة وعدم استقرارها، والخوف من الحرب والتعليم الذي تتبع فيه وسائل الكبت والكبح والقمع، وافتقار الإنسان إلى الخلوة والحرية المنزلية والإيمان البالغ المفرط بقيمة الثراء والنجاح، والعجلة واللهوجة وشدة الدفع التي لا تنقطع، والشك الدائم

(1) الحوايا أحشاء البهيم الداخلية كالكرش والأمعاء وما إليها والمقصود بالحوايا هنا الشيء العديم القيمة وهو المعنى الدارج للكلمة بين الإنجليز (د).

في أمور الحب والرقة والحنان... كل أولئك تنتج عنه بالفعل عقول مريضة لا عدد لها وأفهام سقيمة لا تقع تحت حصر.

ونحن بوصف كوننا طلابًا ندرس المسرحية نهتم أكثر ما نهتم بذلك النوع من المسرحيات ذات القيمة الأدبية الدائمة، والتي يسمونها في بعض الأحيان المسرحية الشرعية، وبالأحرى المسرحية الصحيحة الحقيقية، والتي نجد أنها إذا كانت تشتمل إجمالاً على محاسنها الأدبية فإنها تشتمل أيضًا على قوتها الانفعالية العاطفية وأهميتها الذهنية، ومستواها الرفيع من الذكاء، إذا كانت مسرحية لائقة موافقة، كما أنها تقرر أو تتضمن مجموعة ما من القيم. ومن الضروري أن نتذكر أن المسرحية الفنية والمسرحية التجارية لا توجدان في جانبين متعارضين من جوانب ستار ذهبي صارم لا ينثني، وكما هو الشأن في جميع مسائل الذوق والأخلاق فإن الدنيا تشتمل على قدر من الشبهة – السواد المختلط بالبياض – أكثر بمراحل مما تشتمل على البياض الخالص أو السواد الخالص. ومعظم الكتاب المسرحيين قد كتبوا إلى حد ما من أجل المال. ولا يخفى أن شكسبير نفسه قد فعل هذا على التحقيق. والواقع أن مما يضر بالمؤلفين المسرحيين بقدر ما يفيدهم في كثير من الأحيان ألا يشعروا بأية حاجة إلى تكسب المال بما يؤلفون. وأولئك الذين لا يرون داعيًا إلى الجري وراء الرزق ينقطعون من فورهم عن مظهر من مظاهر الحياة العادية ذات الأهمية الدائمة؛ وقد تصبح نظرتهم إلى الحياة العادية نظرة غير واقعية أو نظرة شائهة. والمال ليس هو المعيار الوحيد الذي توزن به المسرحيات؛ وليس من العسير تمييز التمثيلية التي لا تعطينا شيئًا غير التلهية وتزجية الفراغ من المسرحية التي تشتمل على الكثير مما تستطيع أن تقدمه لنا؛ وكثير من التمثيليات، بما فيها تلك التي كتبها أعظم الكتاب المسرحيين، تشتمل على هذين العنصرين.

ومن الحقائق المحزنة المثيرة للأشجان بخاصة عن حياتنا الإنسانية أننا فيما يصل إليه علمنا، لا نحيا في هذه الدنيا إلا حياة واحدة قصيرة نوعًا ما، وأن

إمكانيات التجربة التي تتيحها مثل هذه الحياة الواحدة هي إمكانيات جد ضئيلة. ونحن نستطيع عادة أن يكون لنا نوع واحد ليس غير من الحياة العملية، ونمط واحد من الجسم، وجبلة أو مزاج واحد، وزيجة واحدة (إذا تزوجنا) وعدد قليل من الأبناء (إذا كان لنا أبنا قط)، وجنسية واحدة، ودين واحد (إذا كان لنا دين)، وانتساب إلى هيئة سياسية واحدة، ونوع واحد من الوطن، ونوع واحد من الموت: وكل قرار نتخذه إزاء موقف معين من المواقف التي تمر بنا هو قرار لا يمكن رده أو الرجوع فيه. إننا لا نستطيع أن نرتد على أعقابنا مطلقًا ونأخذ عُدوة الطريق اليسرى بدلاً من العدوة اليمنى؛ ولا يمكننا أن نرى ماذا كان حريًا أن يحدث لو أننا قطعنا ذلك الغصن الذهب بدلاً من جرينا وراء هذا العصفور الأزرق. وأوجه التنوع الممكنة في حياة شخص واحد أوجه محدودة حتى لو أمكن وجود هذه المتنوعات إطلاقًا. وليس لأي فكرة ذات بال عما عساه أن يكون لو أنه كان شخصًا آخر غير ما هو الآن. ونحن مضطرون خلال حياتنا كلها أن نختار أمورًا ونقرر قرارات تزيدنا تحديدًا وانحصارًا وتقييدًا. إننا مضطرون إلى ترك كثير من الأشياء، وأبشع من هذا، كثير من الناس، يذهبون ويمرون، ممن كنا نحب أن ندرسهم ونبحث عنهم، أو ننشد حبهم أو نود خدمتهم لا لشيء إلا أننا لا نملك الوقت أو القدرة لكي نفعل ذلك. أما إذا مثلنا أو ذهبنا لمشاهدة التمثيليات فيمكننا أن نحيا حيوات كثيرة بالإنابة، ومن ثمة يخيل إلينا على الأقل أننا وسعنا دائرة تجاربنا، وفي هذا ما يقنعنا ويرضينا بعض الرضا؛ إذ يمكننا بهذه الإنابة، ونحن في أمان تام، الحصول على ما نشتهي من خبرات وتجارب مثيرة محكمة ولها خطورتها، كما يمكننا الإحساس بالعواصف الهوج من العواطف والانفعالات النفسية التي لا يكاد يظن أنها مما يسمح به فيما نتمرس به من حياتنا الواقعية: إننا نستطيع في وقت واحد أن نكون محترمين ومجرمين، عقلاء حكماء ومسلوبي العقول، خلطاء محبوبين ومعزولين، مشايخ طاعنين في السن وشبابًا فارعًا في زهرة العمر؛ بل نحن نستطيع أن نغير جنسنا رجالاً ونساء؛ ونستطيع أيضًا — وذلك في الملاهي — أن نجعل من أنفسنا

بلهًا وحمقى، وهذا أيضًا مما يرضينا ويقنع نفوسنا، لأن ثمة بهلوانًا مختبئًا في أغوار أشدنا رزانة وأكثرنا رصانة؛ ثم نحن أيضًا ربما اعتقدنا بدون وعي منا أو إدراك أننا حينما نقوم بدور الحمقى والبله فإننا نستعطف الآلهة القديمة، وأنها بذلك ربما أعفتنا من الظهور بمظهر الحماقة والبله في وقت من الأوقات عندما يكون هذا المظهر شيئًا غير لائق ولا مناسب! وأخيرًا، فإن كاتب المسرحية، حتى المسرحية التي تؤدى في الفصل المدرسي أو بالمنزل (للاستهلاك المحلي على وجه الدقة) يصبح أكثر من كائن إنساني في فترة ما، ويصبح، كما نرغب في ذلك نحن جميعًا في لحظاتنا الأكثر طيشًا ومغامرة، قادرًا كليّ القدرة، عالمًا كلي العلم، وخالقًا لا يسأل أبدًا عما يخلق، خالقًا يصنع الأشخاص ثم يحطمهم ويحركهم ههنا وههنا بلا مبالاة وبلا رحمة؛ وهو رغمًا؟! عن هذا لا يصنع من الضرر ما يملأه فيما بعد بمساءلة النفس وتأنيب الضمير. إن ألوان الرضا النفسي التي تعود على الإنسان من كل نوع من أنواع الخلق والغباء التي يقوم بها ألوان عميقة بعيدة الغور وباقية لا تبيد؛ إلا أن المسرحية قد تقدم لنا أشد هذه الألوان حدة وأغزرها وأعودها بالرضا على نفس صاحبها.

ونظرًا للرضا العظيم الذي يتهيأ لنا من أي عمل نسهم به في التمثيليات – من تنفيس عن انفعالاتنا المكبوتة وما يثيره الخلق في نفوسنا من مشاعر وتأثيرات انفعالية عنيفة تعود علينا بلذة حادة حريفة لا يمكن أن تنسى، وإخصاب هو ثمرة للتجربة الجماعية وزيادة في التخيل والشعور والمشاركة الوجدانية، وتطور في الاستقصاء والتأمل وإدمان الفكر... هذا كله فضلاً عن متعة المسرح الجمالية الخالصة – ليس مما يدهش أن نرى أن كارهي الحياة والمتطهرين وضيقي العطن أولئك الذي يخشون السعادة والتراحم الإنساني ويكرهونهما يعادون المسرح دائمًا وفي صرامة وعنف معاداة تفوق معاداتهم للفنون الأخرى جميعها. وقد يكون هذا هو السبب في أن بعض المدارس والكليات تكتفي بدراسة نصوص المسرحيات دون تمثيلها أو مشاهدتها ممثلة، إذ يمكن تفسير الكثير من التفصيلات في تاريخ

التربية على ضوء هذه الحرب المستديمة التي نلحظها هذه الأيام في ميادين التربية كما نلحظها في أي ميدان آخر، بين الطهريين وكارهي الحياة وبين أنصار العلوم والآداب الإنسانية وأهل الخلق والابتداع، تلك الحرب التي كان لا بد فيها في كثير من الأحيان من المساومة أو التراضي أو أنصاف الحلول. إن جميع الفنون خطر يتهدد المتطهرين لأنها مصدر من مصادر السعادة واللذة، ولأنها تنبه الناس إلى أهمية الحياة المليئة الصادقة، ولكن المسرح هو أخطر هذه الفنون كلها لأن أثره هو أعنف آثار الفنون وأسرعها إلى النفس. إن الفنون أمور حية، ولكن المتطهرين والمتزمتين يرون أن الموت أيسر وآمن بكثير من الانشغال بشيء منها.

اقتراحات لقاءات أخرى

عموميات

إن كتابي: The Oxford Companion to the Theatre و The Oxford Comp. to English Literature هما كتابان عظيمان من كتب المراجع يقتسمان على الأرجح جميع المعلومات عن المسرحية من وجهة النظر التاريخية، وهي المعلومات التي قد يفتقر إليها الطالب غير المتخصص. وهما كلاهما مرتبان ترتيبًا أبجديًا، وثمنها رخيص جدًا بالقياس إلى هذا القدر العجيب من المعلومات التي تحتشد فيهما، وإخراجهما إخراج حسن جدًا، ويجب وجودهما في مكتبة كل معهد أو كلية، لكنهما جديران أيضًا بأن يوجدا في المكتبة الخاصة لكل شخص يهتم أي اهتمام بأمور الأدب. والكتاب الأول (رفيق أوكسفورد إلى المسرح) وهو في الوقت الحاضر أحدث الكتب التي من نوعه، ويشتمل على قدر عظيم من المعلومات عن مسارح العالم والفنون المسرحية كما يشتمل على الكثير من البيانات والحقائق الأدبية.

وكتب ألارديس نيكول الأربعة الثمينة: The World Drama (وتترجمه وتصدره الآن وزارة الثقافة) و British Drama و Readings from British Drama و The Development of the Theatre تكون في ذاتها مكتبة مراجع مسرحية صغيرة.

والقارئ الذي يريد قوائم بكتب عن المظاهر النوعية المختلفة للمسرحية يجد ثبتًا طويلاً بأسماء هذه الكتب في آخر كتاب "رفيق أكسفورد إلى المسرح"، وفي القائمتين الفائقتين اللتين أصدرتهما The National Book League وهما: History & Criticism و Shakespeare British Drama.

ولرابطة المسرحية البريطانية British Drama League وعنوانها ٩ Fitzory Square, London W. ١ تمتلك مكتبة للمراجع والإعارة بها تسعون ألف مجلد، وتصدر مجلة ثمينة (أربع مرات في العام) اسمها Drama وتقدم نصائحها عن مختلف الموضوعات المتصلة بالمسرحية. ويستطيع الأفراد كما تستطيع المنظمات الاشتراك فيها والانضمام إلى عضويتها.

التمثيليات نفسها

إذا كانت أحسن الطرق للتمتع بالتمثيلية هي بلا شك مشاهدتها، وإذا كانت أحسن الطرق للقيام بدراسة المسرحية دراسة وثيقة هي تمثيلها، فإن ذلك ليس من الوسائل العملية المتيسرة دائمًا؛ والقراءة الواسعة تكمل الخبرة المسرحية الفعلية. والقائمة التالية – الشديدة التواضع – تتيح للقارئ أطرافًا من الأشياء الضرورية للحصول على نظرة عامة إلى المسرحية البريطانية.

١ – التمثيليات القديمة:

يجب قراءة بعض مسرحيات الخوارق (Miracles) والمسرحيات الأخلاقية (Moralities) وبخاصة مسرحية (كل حي Everyman)، ثم، إذا أمكن، مسرحية "إبرة جامر جرتون" ومسرحية "رالف رويستر دويستر Ralph Ristor Doister".

٢ – شكسبير:

يجب قراءة جميع تمثيليات شكسبير مرارًا وتكرارًا. وتنشر مطبعة جامعة أوكسفورد طبعات مفيدة للنص وحده "بدون شروح" لكل تمثيلية على حدة، كما تصدر دار Blackwells مثل هذه الطبعات. وهناك طبعات مشروحة كثيرة جدًا ذات قيم مختلفة وإسهابات متنوعة. وأحسن ما يفيد منه الطالب المتخصص هي على الأرجح طبعة: "آردن Arden"، وكل تمثيلية منها في مجلد، إلا أنها غالية الثمن

جدًا. وطبعة بنجوين عن شكسبير طبعة مفيدة حيثما كان المقصود طبعة رخيصة الثمن لقراءة هذه المسرحيات قراءة تمثيلية. والطبعة الصغيرة التي يشرف عليها م. ر. ردلي M. R. Ridley هي الأخرى طبعة مناسبة للجيب وللحقائب اليدوية الخفيفة. وهذه الطبعة تعني عناية خاصة بمشكلات النصوص. وطبعة مطبعة جامعة كيمبردج والتي يشرف عليها ج. دوفر ولسن طبعة مفيدة كذلك.. وكل طبعات شكسبير والتي يصدرها ناشر ذو سمعة طيبة هي طبعات ذات قيمة، غير أن الطالب الذي ينشد الوضوح والدقة وحصافة الرأي وكمال البحث يجب أن يتحاشى طبعة "العائلة" المصورة.

٣ – كتاب إليزابيثيون ويعاقبة آخرون:

من بين الكتاب المسرحيين الذي يجب قراءتهم ولو في مختارات لهم الكتاب الآتية أسماؤهم:

بن جونسون وخرستوفر مارلو وجون فورد وفيليب ماسنجر و"بومونت وفلتشر" وجون وبستر وسيريل تورنير Cyril Tourneur وتوماس مدلتون وتوماس دكر Th. Dekker وجورج تشايمان.

٤ – القرن السابع عشر:

أغلق الطهريون The Puritans المسارح فترة من الزمن. لكن على الطالب ألا ينسى قراءة مسرحيتي ملتن: كومس وشمشون الجبار، وهما على النقيض مما يتوقع المرء مسرحيتان عظيمتان كتبهما طهري عظيم. إلا أن ملتن من حيث هو طهري هو في ذاته ظاهرة متناقضة.

وأجدر ملاهي فترة عودة الملكية بالقراءة اليوم هي على الأرجح مسرحيتا كونجريف The Way to the World و Love for Love ومسرحية ويتشرلي The Country Wife ومسردية دريدن Marriage a ala Mode.

ومسرحيات البطولة، والمآسي غير المرضية إلى حد ما من مسرحيات هذه الفترة يمكن أن تمثلها تمثيلاً مناسبًا لمعظم الطلاب مسرحية دردين: Don Sebastian ثم أحسن مآسيه All for Love.

٥ – القرن الثامن عشر:

يمكن أن تمثل مسرحيات هذا القرن تمثيلاً لا بأس به للطالب المتوسط مسرحيات سمث وشريدان، وربما هزلية للكاتب جارك Garrick أو هزلية الكاتبين جارك وكولمان The Clandestine Marriage. ومن الممكن في كثير من الأحيان العثور بتمثيليات أقل شأنًا من هذه الفترة وبأثمان رخيصة جدًا في مكتبات الكتب المستعملة.

٦ – القرن التاسع عشر:

من المسرحيات الجديرة بالقراءة بوصفها شعرًا مسرحيات بيرون وشللي وكيتس وبرونج وتنيسون، غير أنها مسرحيات قليلة الصلاحية للتمثيل ولا تمثل مسرح هذه الفترة، وعلى الطالب أن يحاول أيضًا قراءة ولو مسرحية واحدة لكل من بنيرو وهنري آرثر جونس و ت. روبرستون و هـ. جرانفيل باركر – وربما ستيفن فلبس؛ كما يجب قراءة مسرحيات أوسكار ويلد كلها.

٧ – القرن العشرون:

من المستحيل أن نقدم للطلاب أية اقتراحات لدراسة مسرحيات القرن العشرين ليروها على ضوء هذه الاقتراحات رؤية صادقة حقيقية، وذلك لأننا جد قريبي العهد بهذه المسرحيات بحيث لا يصح أن يكون رأينا مما يعتمد عليه في الحكم عليها: أما اقتراحاتي أنا بالذات فيمكن أن تكون: قراءة جميع مسرحيات شو مرة واحدة على الأقل. وأحسن مسرحياته جديرة بالدراسة الحقة؛ ثم مسرحيات

إبسن، لأن أثره في مسرحيات القرن العشرين كان أثرًا عظيمًا جدًا. ثم اقترح بعض مسرحيات جولسورذي وجون درنكووتر و ح. م باري وح. ب بريستلي ونول كوارد وتيرانس راتيجان وجيمس بريدي. وفي مجال المسرحية الشعرية التجريبية أرى أن من أهم الكتاب البارزين في هذا المجال ت. س. إليوت وكرستوفر فراي وأودن Auden وإشرود ولوي ماك نيس L. Mac Neice وآن ردلر A. Ridler . وقد كان للمسرحية الأيرلندية فترتها ذات الحيوية العظيمة وعلى الطالب أن يقرأ بعض مسرحيات ج. م. سينج وسين أوكاسي و و. ب. ييتس وليدي جريجوري.

إن اقتناء الإنسان للكتب الحديثة هي دائمًا عملية تكلفه ثمنًا غاليًا. ونخبة التمثيليات الحديثة المتيسرة في مكتبة فرعية من مكتبات الريف تجمع بين التمثيليات العظيمة الفائقة والتمثيليات الكئيبة البائسة التي تكرب الصدر، إلا أن أمناء هذه المكتبات في وسعهم عادة أن يمدوا يد العوج للطالب الذي يستطيع أن يطلب شيئًا محددًا. وأحدث المسرحيات لا تنشر عادة إلا بعد فترة من إخراجها للمرة الأولى.

٨ – المسرحية الأجنبية (غير الإنجليزية) :

سوف يجد الطلبة الذين يستطيعون القراءة بغير اللغة الإنجليزية أن دراسة المسرحيات غير الإنجليزية شيء مهم وممتع جدًا وأن الكثير من المسرحيات غير الإنجليزية، من موليير إلى برشت، ومن المسرحية اليابانية الراقصة لى مسرحيات سترندبرج. يمكن الحصول على منتخبات أو عينات منها مترجمة إلى اللغة الإنجليزية. وعلى الطلبة أن يرجعوا دائمًا إلى كتاب "رفيق أوكسفورد إلى المسرح" ليقفوا منه على تفصيلات المسرحية في البلاد الأخرى.

والتمثيليات الأمريكية لا تواجه الطالب الإنجليزي بأية مشكلات لغوية ذات بال. وعلى الطلبة الإنجليز أن يقرأوا شيئًا لماكسويل أندرسون وآرثر ميللر A.

Miller وكليفورد أوديتس C. Odets ويوجين أونيل و ر. أ. شيرود وثورنتون ويلدر Th. Wilder وتنسي وليمز T. Williams على الأقل.

الفهرس